

متحة تكوق الشحر

دراسات فى النص الشعرى وقضاياة

دكتور: أحمردويش

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

منتدى سبور الأريكة

www.booksofall.net

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://twitter.com/SourAlAzbakya>

<https://www.facebook.com/books4all.net>



متعة تذوق الشعر

دراسات في النص الشعري وقضاياها

دكتور / أحمد درويش

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

المطابع ١٢ ش نوبار لاطوغلى ت: ٣٥٤٢٠٧٩
١ ش كامل صدقى الفجالة ت: ٥٩٠٢١٠٧
٣ ش كامل صدقى الفجالة ت: ٥٩١٧٩٥٩ } المكتبة

تذوق الشعر

كان الشعر فن العربية الأول على امتداد قرون بعيدة لا نستطيع أن نستشرف بداياتها إلا على سبيل الحدس والتخمين ، وتقودنا بقايا النصوص القديمة المكتشفة من هذه البدايات البعيدة إلى يقين مؤداه أن الجذور الزمنية لهذا الفن العريق موغلة في القدم وأن ما يبدو لأعيننا مما اكتشفناه ليس إلا قمة جبل الثلج العائم التي تشى بالضخامة المستترة أكثر مما تحدد الكم الظاهر .

ومازال الشعر فنا رئيسيا من فنون الأدب العربي ، أعار كثيرا من الفنون الوليدة بعض أدواته ووسائله امتد عطاؤه إلى حقول "العلم" المجاورة في عصور المشافهة الوسيطة ، فأعار العلم موسيقاه التي تساعد الذاكرة على الالتقاط في قوالب متوازنة ولا تدع المعلومات تنزلق من فوق جدرانها ، فكانت "المنظومات" التي تنظر إليها أحيانا في غير سياقها التاريخي نظرة استخفاف ، كانت شاهدا على عون الشعر للعلم في حفظ نتاج الذاكرة البشرية ، وامتد عطاء الشعر إلى حقول العلم في عصور التدوين الحديثة بدءا من الاستعانة بأجنحة الخيال ، وهو مهاد الشعر الأول ، في جرأة اقتحام عالم الفروض والاكتشاف ، والسعى لبناء عالم أفضل تتقارب فيه منطلقات كل من الشعر والعلم ، وانتهاء باستغلال العلم لتجربة الشعر الطويلة في التعامل مع الرموز تكثيفا وشحنا وتزييدا بالدلالة وتقصيرا للمسافة بين الأشكال والجواهر وهي تجربة يحتاج العالم كثيرا إلى استجلاء رصيد الشعر فيها .

ولقد أعار الشعر الفنون الأدبية الأخرى كثيرا من وسائله الشعرية ومازال فن كالقصة القصيرة يدور في حمي الشعر منذ اختيار لحظة المعالجة الهرمية المقلوبة التي تنطلق من نقطة قد لا تحتل مساحة كبيرة على السطح ولكنها تنفذ منها إلى عمق شديد الرحابة والاتساع ، حتى اختيار الشكل الخارجى للقصة القصيرة وهو الشكل الذي يلاحظ تزامم الإيقاع غير المقصود في كثير من الأحيان على سطحه

الخارجى ، حتى إن موسيقى بحور شعرية كالمقارب والمتدارك تعمر كثيرا من سطور
النتاج القصص فى الأدب العربى المعاصر ، أكثر مما تعمر سطور "قصيدة النثر"
التي تدعى انتماعها إلى مجال القصيدة ، وأولى بها أن تنتمى إلى مجال "عصيدة
النثر" كما شرحنا ذلك مفصلا فى واحد من مقالاتنا الأدبية بجريدة الأهرام
القاهرية^(١) .

ولا يختلف الأمر كثيرا بالنسبة لفن مثل فن الرواية ، الذى اعتمد على الشعر فى
كثير من تقنياته الفنية مثل رصد العلاقة بين الفن والواقع ، أو اختيار المنظور الذى
ترسم من خلاله الشخصيات ، أو تحديد مفهوم المكان والزمان ، أو رسم أبعاد
معقولية الحدث أو عدم معقوليته ، وكذلك الشأن بالنسبة للغة ، وكل تلك نقاط ، ما
تزال بحاجة إلى مزيد من البحث ، لتحديد درجات "الطول الشعرى" فى الأجناس
الأدبية الأخرى ، وهو تحليل قد يجعلنا نعيد النظر قبل أن نحكم بتراجع الشعر أو
نتنبأ بموته .

على أن الشعر بالمعنى الاصطلاحي الدقيق مازال بحاجة أيضا إلى مزيد من
العكوف عليه ، والعودة إلى نصوصه برؤى جديدة ونظرات تتخفف من المسلمات
المسبقة ، ونحن بحاجة إلى التسلح بهذه الروح خاصة عند قراءة شعرنا القديم ،
الذى يحق لجيلنا أن يمارس متعة تذوقه ، على نحو لا يطابق بالضرورة الطريقة التى
انتهجها الأقدمون وهم يتذوقونه ، إننا مطالبون دون شك بالحرص على تملك المفاتيح
الضرورية للولوج إلى النص وفهم أسرار التراكيب والعبارات ، ولكننا بدءا من
اللحظة التى ندخل فيها إلى مجال جاذبية النص - علينا أن نعطى لأنفسنا من حرية
التجاوب والحركة أكبر قدر ممكن . وأن تكون لدينا الرغبة والقدرة على النفاذ من
أعراض الأمور إلى جواهرها ، وعلى محاولة الوصول إلى مخاطبة الروح الإنسانية
وهي هدف الشاعر الذى توخاه فى القديم وحاول الوصول إليه ونجح فى ذلك من
خلال استغلال الأطر الثقافية والفنية المحيطة به تعبيرا أو إحياء وإيماء وعلى الناقد

١- انظر الأهرام بتاريخ ١٩٩٦/٨/٩ .

المعاصر أن يعطي لهذه الحركة قوة دفع أخرى من خلال الأطر المحيطة بقارئة
العصرى تعميقا لمحاولات الشاعر القديم والناقد القديم .

إن النص الشعري قابل لأن يكون فى يد الناقد الجاد ، أشبه بالنوتة الموسيقية
فى يد العازف الماهر ، يمكنه مع المحافظة على جوهرها ، أن يستخرج منها ألحانا
جديدة، لم تكن مما توصل إليه عازفها الأول ، وليس من الضرورى أن تكون قد
تجسدت بنفس الطريقة فى خيال مبدعها القديم ، فالنص منذ لحظة انفصاله عن
مبدعه ، يصير ملكا للغة ونظمها الإشارية والدلالية وإحياءاتها التى لا تنتهى - وكما
كان يقول فاليرى إن القصيدة قد تبدأ فى التكون الحقيقى من اللحظة التى يتلقاها
فيها المتلقى الخبير ، إننا قد نحس فى هذه الحالة الأخيرة بمتعة تذوق الشعر أكثر
مما نحس بعبء تفسيره وتأويله ، وقد نحس بأن النص يحملنا على أجنحته أكثر مما
نحمله على أكتافنا ، وبأن شاعرا قديما كالشئفري الأزدي ، أو أبى نؤيب الهذلى أو
البحترى أو أبى فراس الحمدانى أو أبى العلاء أو غيرهم من الشعراء يتوجه بالحديث
المباشر كما يتوجه به إلى سامعه الأول ، وبأن الزمان ، شأنه شأن المكان ، لا يشكل
فاصلا فى متعة تذوق الشعر ولا حاجزا بين الشاعر وسامعه الحميم ، حتى لو فصل
بينهما ألف عام أو تزيد .

إن هذا الكتاب يحاول أن يقدم قراءات متنوعة طلبا لمتعة تذوق النص الشعري ،
وإذا كان قد بدأ بالقراءة القديمة ، فإنه حاول تقديم بعض النماذج المعاصرة ، وإذا
كانت القراءة قد انطلقت أحيانا من قصيدة واحدة ، فقد تجاوزها فى بعض الأحيان
إلى قراءة ديوان أو تتبع ظاهرة فى إنتاج شاعر ما ، وقد كان الحرص على أن تكون
الدراسات النظرية فى أضيق دائرة سعيا إلى إشراك القارئ فى الاقتراب من النص
الشعري الحى والبحث معاً عن متعة تذوق الشعر ، ذلك الفن القديم المتجدد .

والله ولي التوفيق

أحمد درويش

القاهرة في ٢٥ من يوليو سنة ١٩٩٧

أولاً : في تذوق التراث الشعري

قراءة فى لامية العرب للشنفرى الأزدي

تعد قصيدة الشنفرى الأزدي التى عرفت باسم "لامية العرب" واحدة من أشهر القصائد التى وصلت إلينا من نتاج الشعر الجاهلى ، بل إنها لتتنافس على مجال الصدارة فى الشهرة بالنسبة لتاريخ الشعر العربى كله ، مع مجموعة قليلة من القصائد وجدت قدرا مماثلا من عناية الشراح ، وانتقاء كتب المختارات ، وقبل هذا كله وبعده تذوق القارئ للشعر العربى وتمتعه بهذه النصوص الخالدة على تعاقب العصور .

وقد كان إجماع القدماء على تسمية هذا النص الشعرى بلامية العرب شهادة فى ذاته على رأيهم فى حسن تمثيله لأجود خصائص النص الشعرى الجميل ، وشهادة فى الوقت ذاته على جريان هذا النص على ألسنة العرب جميعا بعيدا عن الخصائص القبلية والطائفية ، التى كانت تجعل من بعض النصوص أكثر تمثيلا لهذه الطائفة من تلك ، أو أكثر رواية على ألسنة قبائل بعينها دون سواها ، بل وأحيانا أكثر احتمالا لانتحالها من فريق من العرب لترجح بها كفتهم الأدبية على منافسيهم ، لكن نص الشنفرى الأزدي حمل نسبته إلى العرب جميعا ، أكثر من نسبته حتى إلى صاحبه نفسه ، فلم يشع مصطلح "لامية الشنفرى" بقدر ما شاع مصطلح "لامية العرب" .

ولعل هذه الخاصية فى ذاتها هى التى أشاعت زوبعة خفيفة فى القرن الرابع الهجرى عندما ذكر أبو علي القالى (٢٨٨ - ٣٥٦ هـ) فى كتابة الأمالى ، حديثا أسنده إلى أبى بكر بن دريد (٢٢٣ - ٣٢١ هـ) وذكر فيه أن اللامية انتحلها خلف الأحمر ، وأسندها إلى الشنفرى ، وهذا الخبر الذى نقله "القالى" وانفرد به ، كان هو نفسه أول من كذبه حيث ذكر فى الجزء الثالث من الأمالى ، نص "اللامية" كاملا مع نسبته إلى الشنفرى نسبة صريحة دون تشكيك ولم يردد أى من القدماء هذا رأى ، وردده بعض المحدثين على استحياء ، ووجدوا من يرد عليهم من الدراسين العرب

والمستشرقين^(١) .

ومع وجود روايات متعددة للقصيدة في مصادر كتب الأدب العربى ، ومؤلفات الشراح فإن الفروق تعد هيئة بين الروايات المختلفة^(٢) ، فروايات كتب "القوائد المفردات" وأمالى القالى وحماسة الخالدين ومختارات ابن الشجرى وشرح اللامية للعكرى إلى جانب النص الذى اختارته بعض كتب المختارات الشعرية فى العصر الحديث مثل "موسوعة الشعر العربى" للدكتور خليل حاوى ، أو بعض الدراسات الحديثة مثل "لامية العرب للشنفرى" للدكتور عبد الحليم حفى وغيرها ، كلها تدور فيها القصيدة فى فلك ثمانية وستين بيتا ، ولا تختلف فيها الأبيات إلا اختلاف "ذائع" عن "شائع" أو "الأهل" عن "الرهب" وغيرها من هذه الفروق الطفيفة التى من الطبيعى أن توجد فى نص تناقله الرواة مشافهة نحو ثلاثمائة عام قبل أن يعرف طريقة إلى التدوين .

لقد تنبه كارل بروكلمان فى نهاية القرن التاسع عشر إلى لمحة فنية دقيقة ، تشكل واحدة من الخصائص الجمالية التى تميزت بها "لامية العرب" حين تحدث عما أسماه بالمذهب الشعرى المستقل المتجسد بها والذى يميزها عن كثير من القصائد الجاهلية الشهيرة ، يقول بروكلمان : "أما فى لامية الشنفرى فيواجهنا مذهب شعرى مستقل ، وعلى حين يجعل الشاعر الجاهلى وصف الطبيعة من الجبال والفيافي وغيرها غرضا مقصودا لذاته ، يتخذ شاعر اللامية هذا الوصف بمثابة منظر أساسى بهيج لتصوير الإنسان نفسه وأعماله ، وإذا فليس هناك ما يحملنا على موافقة الذين افترضوا لهذه القصيدة اللامية بين قصائد الشعر الجاهلى شاعرا آخر غير الشنفرى الذى رويت له القصيدة"^(٣) .

١ - انظر : لامية العرب للشنفرى ، د. عبد الحليم حفى ، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٧٧ ص ٨٤ وما بعدها

٢ - انظر المقابلة التى عقدها الدكتور محمد إبراهيم حور ، فى نهاية تحقيقه لكتاب "أعجب العجب فى شرح لامية العرب" للزمخشري ، سعد الدين ، دمشق ص ١٤١ وما بعدها .

٣ - بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ج ١ ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

إن إجادة تصوير عنصر "الإنسان نفسه" والإحكام الفنى الذى يمكن الشنفرى الأزدي من الوصول بوسائل الشعر إلى جوهر نمط متفرد ، هو نمط "الصعلوك المتمرّد" هو الذى جعل اللامية تنبض بالحياة حتى بعد أن تزول معالم اللوحة وصوت المتحدث وهو الذى يجعلها تفتش عن طريقها الخاص فتمتع المتلقى حين توقظ فيه من العناصر ما يجعل منه هو نفسه قوة محاورّة تخضع العناصر العرضية المتغيرة إلى الموازنة مع العنصر الجوهرى الثابت .

لقد بدأت القصيدة المتمرّدة بتمرد على منطق "المثيرات والأفعال" الذى اعتاده السلوك "المنطقى" العادى ، واعتاده التعبير النثرى المعبر عن ذلك السلوك وتجسد هذا منذ البيت الأول :

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيكُم فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سَوَاكُم لَأُمِيلُ

فالروابط المنطقية منفكة بين المثير والفعل الملائم ، فالذى يريد الرحيل هو الشاعر المتمرّد وهو الذى ينبغي أن يقام صدر مطيته استعدادا لذلك الرحيل ، أما القوم فهم المقيمون المرتحل عنهم ، ومن ثم فمن المنطقى أن تظل نياقهم نياخا لكن الشاعر "بعثر أوراق المفاهيم الثابتة" تمهيدا لبعثرة مفاهيم الوحشة والأنس التى حكمت علاقة الكائن بالجماعة المحيطة به فى دوائرها المتتالية بدءا من القبيلة الأم إلى القبيلة القريبة إلى القبيلة الحليفة إلى القبيلة المعادية ، ثم إلى اتحاد هذه الدوائر على تناقضها أحيانا ، ضد دائرة أوسع هى دائرة "الحيوان" المستأنس أو المتوحش والتي تتفق الجماعة فى صمت على أنها دائرة المسخر أو العدو ، وهو تصور سوف تقلبه لوحات القصيدة رأسا على عقب ، بعد أن قلبت مفهوم الرحيل والإقامة فى بيتها الأول ، الذى لعله يشكل النبع البعيد لبيت المتنبى :

إِذَا تَرَحَّلْتَ عَنْ قَوْمٍ وَقَدْ قَدَرُوا أَلَا تُفَارِقَهُمْ فَالرَّاحِلُونَ هُمُو

إننا هنا بإزاء أقدم صورة شعرية متكاملة للرجل الحر بالمعنى الذى نتداوله اليوم وقد كان يعبر عنه بالرجل "الكريم" وأقدم صورة أيضا لقرار الإنسان العربى بأن

يصنع قدره بنفسه ، وأن يختار محيطه وقومه وأهله بصرف النظر عن القيود التي فرضت والأعراف التي ورثت ، بما فى ذلك قيود العيش مع الجنس البشرى نفسه والتي يظن أن فيها الحماية من فوضى القتل والتدمير في عالم الحيوانات ، إن الشاعر هنا يطرح تصوره الفنى فى مجموع من المشاهد المتعاقبة المحكمة ، فى اللوحة الأولى يظهر قرار الهجرة والتخلى عن القيود العرقية والعرفية والمكانية :

أَقِيمُوا بَنَى أُمِّ صُدُورَ مِطْيِكُمْ	فإنى إلى قوم سِواكُمْ لَأَمِيلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمَرُ	وَشَدَّتْ لَطِيَّاتِ مَطَايَا وَأَرْحُلُ
وفى الأرضِ مَنْأَى للكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى	وفيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلَى مُتَعَزِّلُ
لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى امْرِئٍ	سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ

إنه هنا يكسر قانون الاجتماع السائد ، فليست "وحدة الجنس" شرطاً لإقامة التآلف والتعايش ، ولكن يكفي وحدة المكان الواسع "الأرض" التى تتكرر فى اللوحة مرتين باعتبارها مَنْأَى للكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى، وباعتبارها لا تضيق على من سرى فيها ، وهو يحمل عقله فى رأسه ، وسكان الأرض ليسوا "أقواما" و "وحوشا" كما يفرض القانون السائد ولكنهم جميعا أقوام ، وهو يقول لبنى أمه : إنه سيرحل إلى "قوم" سواهم ، وليس هؤلاء القوم إلا حيوانات البرية التى تُفَصِّلُهَا اللوحة التالية ، وهو قبل أن يشرع فى هذه اللوحة ، يتقدم خطوة أخرى فى سبيل التآلف وحرية رسم عالمه الجديد ، فيجعل هؤلاء القوم "أهله" الجدد ، ويحدد أفراد عائلته الجديدة بأن أقربهم إليه ثلاثة : ذئب قوي (سيد عملس) ونمر مرقط (أرقط زهلول) وضبع كثيف الشعر (عرفاء حيال) .

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ : سِيدُ عَمَلْسُ	وَأَرْقَطُ زُهْلُولُ ، وَعُرْفَاءُ جِيَّالُ
هُمْ "الْأَهْلُ" ، لَا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعُ	لَدَيْهِمْ ، وَلَا الْجَانِى بِمَا جَرَّ يُخْذَلُ
وَكُلُّ أَبِيِّ بَاسِلُ ، غَيْرَ أَنْنَى	إِذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أُنْسَلُ
وَإِنْ مَدَّتْ الْأَيْدَى إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ	بِأَعْجَلِهِمْ ، إِذْ أَجْشَعُ الْقَوْمِ أَعْجَلُ

وما ذاك إلا بسطة عن تفضلٍ عليهم ، وكان الأفضل المتفضلُ

إن القانون المتوازن الذى يحكم حياة هذا التجمع الجديد ، يشكل مفهوم الحرية فى الثورة على السلوك الجائر للجماعات البشرية المحيطة بالشنفرى ، فالسر محفوظ بين الجميع ، والجماعة تحمى الفرد ، والشجاعة متوافرة لدى الكل فى الهجوم على الطرائد ، وإن كان الزائر البشرى أبسلهم وأكثرهم تضحية ، فهو أول من يهجم لكنه فى الوقت نفسه آخر من يمد يده إلى الزاد تفضلا منه عليهم ، لأن هذه ضريبة "سيد القوم" وكأن الشنفرى من خلال هذه الصفة الأخيرة ، يغمز سادة القبائل الذين يكونون آخر من يتعرضون للخطر ، وأول من ينهبون الغنائم .

وهو فى اللوحة الثالثة لا يقف عند سادة القبائل وإنما يتخطاهم إلى أفرادها وسلبياتهم التى كانت دافعا إلى أن يكسر قيد العيش معهم ومع بني البشر أجمعين ، ويشكل لنفسه فى حرية ، عالما جديدا من الحيوانات يتخذهم أهلاله ، وهو يجسد سلبيات القبيلة من خلال رسم ست لوحات قصيرة لازعة متتالية ، تصور من خلال السلب صفات الضعيف الذى يرسف فى القيود الاجتماعية المفروضة والمألوفة، ومن خلال الإيجاب صفات الحر الكريم الذى يتأبى على هذه الصفات ، ويحمل ضمنا مقابلاتها الإيجابية ، وتتوالى اللوحات اللاذعة على النحو التالى :

(أ) صورة الراعى الضعيف ، الذى لا يستطيع أن يقاوم ظمأ الظهيرة فى الصحراء فيشرب لبان النياق ، وهو يعلم أنه ممنوع من ذلك ، ثم يضطر لكي يعوض اللبن المشروب ، أن يمنع عنها أطفالها ، أو يتأخر فى الرعى حتى المساء الأخير .

وَأَسْتُ بِمُهَيَافٍ يُعَشَّى سَوَامَهُ مُجْدَعَةٌ سُقْبَانُهَا وَهَى بُهْلُ

(ب) صورة الرجل الضعيف الذى لا يكاد يغادر البيت ، ويتلقى الأوامر من زوجته :

وَلَا جَبَّأً أَكْهَى مُرَبِّ بُعْرَسِهِ يُطَالِعُهَا فِى شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ

(ج) صورة الرجل الجبان ، الذى يصاب بالذعر لأقل الأشياء ، ويبدو كذكر النعام يضطرب قلبه فيعلو وينخفض كأنه جناحا طائر .

ولا خَرِقَ هَيْقُ كَأَنَّ جَنَاحَهُ يَظَلُّ بِهِ الْمَكَاءُ يَغْلُو وَيَسْفُلُ

(د) صورة الرجل الناعم المدلل ، الذى لا يكاد يبرح ديار الحى ، ويضع الكحل في عينيه ويتطيب بالدهون ويجالس النساء ، فكأنه منهن :

ولا خَالَفَ دَآرِيَةً مُتَغَزِّلَ يَرُوحُ وَيَغْدِرُ دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ

(هـ) صورة الرجل الضئيل الجسم والشأن فى القبيلة ، الذى يبدو كذباب الخيل يطير أمام أقل المخاطر، وشره دائما مقدم على خيره :

وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ نَوْنُ خَيْرِهِ أَلْفٌ ، إِذَا مَارُعَتَهُ اهْتَاجَ ، أَعَزُّ

(و) صورة الرجل الطويل الذى يخاف من ظلمة الليل فى الصحراء ، ويرى أنها أطول منه :

ولستُ بِمَحْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا أَنْتَحَتَ هُدَى الْهَوَجْلِ الْعِسِيفِ بِهِمَا هَوَجْلُ

وهذه اللوحات الست ، يسلط الفن الشعري عليها أدواته ، فيظهر فيها مدى قبح "العبودية" للعادة والاستسلام أمامها ، وتجعلنا نحس برائحة العفن حتى فى صورة الطيب والكحل ، وتمهد النفوس من ثم ، للثورة عليها والتحرر منها .

وتقابل هذه اللوحات مجموعة من اللوحات الإيجابية تكاد تتوازن معها عددا وقوة، ولكنها تتعاكس معها اتجاهها ، فتحدث هذا التوازن الذى يسعى الفن الراقى إلى إيجاده فى النفس البشرية ، إن اللوحات الإيجابية تأخذ خيط بدايتها من النقطة الأخيرة فى اللوحات السابقة لتنسج رحلة التوازن المقابلة ، وإذا كانت اللوحة الأخيرة هناك ، هى صورة الذى يخاف من ظلمة البیداء ، فإن فارسنا "الحر" لكثرة ما عبر الصحراء حافيا ، أصبحت أقدامه كخوافر الخيل ، تصطدم بالأحجار الغليظة فى الصحراء ، فيتطاير منها الشرر :

إِذَا الْأَمْعَزُ الصَّوَانُ لَاقَى مَنَاسِمِي تَطَايَرَ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُغْلِلٌ

أما الرجل الرخو المدلل ، الذى لا يصبر على ظمأ ولا يتحمل جوعا ، فإن الشنفري يقدم له صورة التحرير من عبودية الجوع والظمأ ، إنه يطاول الجوع حتى يميت ذلك الجوع ، ثم ينسأه وهو يرضى أن يستف تراب الأرض لكيلا يضع نفسه فى عبودية من يتناول عليه ، وقد كان يمكن أن لا يستعصى عليه أي طعام أو شراب لو أنه رضى لنفسه أن يفعل ما يذم عليه ، لكنه تعلم من عالم الحيوانات أنه يمكن أن يعيش على القوت الزهيد ويبقى نشطا طوال يومه .

أُذِمْ مطالَ الجوعِ حتَّى أميته	وأضرب عنه الذُكرَ صفحاً فأذهلُ
وأستفُّ تُربَ الأرضِ كيلاً يرى له	على من الطولِ ، امرؤُ متطوّلُ
ولولا اجتنابُ الذام ، لم يُلَفَ مشربُ	يُعاش به ، إلا لدى ومأكُلُ
ولكنَّ نفساً حرّة لا تُقيم بـي	على الضيّم إلا ريثما أتحوّلُ
وأغدو على القوتِ الزهيدِ كما غدا	أزلُّ تهاداه التناؤف أطحَلُ

وهكذا كانت صور الإيجاب فى مجملها ، قدمت نموذج الرجل الصلب الذى يتعالى على الغرائز فيمتها قبل أن تميت عزته ، ويقاوم سورتها حتى ينساها فلا تملي عليه مطالبها ، ويفضل بعد هذا أن يستف تراب الأرض طعاما ، بدلا من أن يأكل اللقمة الشهية من يد تمتن بها عليه وتتطول ، وهو لا يعدم - لو أراد - أن يمتلك أشهى ما يشرب وما يؤكل ولكن يعوقه عن ذلك اجتناب الذم وعدم الرضا بصنيع ما يعاب على الرجال الأحرار ، وجاءت الصورة الأخيرة من هذه اللوحة الإيجابية لكي تصنع جسرا بين عالمين ، العالم الذى يفر منه ، والعالم الذى يفر إليه ، عالم الإنسان الذى تستعبده عضه الجوع ، ويذل عندما تختفى اللقمة من أمام عينه ، فيمد يده ذليلا بدلا من أن يمد قدمه ضاربا فى شعاب الأرض يبحث عن قوته ، وعالم الحيوان، ممثلا فى الذئب الخفيف الأزل الذى يتحرك بقليل من القوت تتهاداه تناؤف الأرض ، فتلقيه الواحدة إلى الأخرى ، ولونه الأطحل يكاد يقترب به من لون الأرض ذاتها ، إن هذا الذئب هو المعادل للشنفري ، وهو الجسر الذى عبر عليه بين العالمين ،

العالم الذى رفضه والعالم الذى اختاره وامتزج به وأصبح واحدا من أفرادهِ ، ومن هنا فإن رؤيته الشعرية للعالم الجديد لا تتم من خارجه بل من داخلهِ ، وهي رؤية يجد فيها ما افتقده في عالمهِ القديم ، عالم الإنسان إنه يجد هنا معنى النسق الجماعى الحقيقى ، ويجد وحدة الإيقاع التى تتحقق من ناحية فى نموذج لوحة الذئب الجائعة الباحثة عن الطعام تحت إمرة رئيسها ، ومن ناحية ثانية يجدها فى "لغة الشعر" التى تعبر عن تتناغم أجزاء الفعل المتلاحقة تناغما تتحقق فيه أقصى درجات القيد والحرية فى أن واحد ، إن الذئب القائد جال جولته الأولى منفردا يبحث عن الطعام ، فسابق الريح وعدا فى أذئاب الشعاب وجال فى خوافيها ، فامتنع القوت عليه من حيث أمه ، فأدرك أنها لحظة الاستعانة بالجماعة ، فما هى إلا دعوة واحدة حتى أجابته صرخات انبعثت من كل مكان لذئاب ناحلات يحوط بوجهها الشيب والضمور ، وكأنها السهام التى يرمى بها فى لعبة البحث عن الحظ والمغامرة ، أو كأنها جماعة النحل تبحث عن ملكتها وقد طاردها أحد جامعي العسل فحطم خليتها فانبعثت فى اضطراب من فقد المأوى والطعام، وتجمعت الذئاب حول القائد تفتح أفواهها الطويلة التى تملأ وجوهها وكأن الوجه كله فم ، وكأن شقوقها شقوق العصى الجافة :

يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشُّعَابِ وَيَعْسَلُ	غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا
دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّا	فَلَمَّا لَوَاهُ الْقَوْتُ مِنْ حَيْثُ أُمُّهُ
قِدَاحٍ بِكَفِّيٍّ يَاسِرٍ تَتَقَلَّقُ	مُهْلَهْلَةٌ شَيْبُ الْوَجْهِ كَأَنَّهَا
مَحَا بَيْضُ أَرَادَاهَنْ سَامٍ مُعْسَلُ	أَوْ الْخَشْرُمُ الْمَبْعُوثُ حُثِّحَ دَبْرُهُ
شَقُوقُ الْعِصَى ، كَالْحَاتِ وَبُسَلُ	مَهْرَتُهُ ، فَوَهُ كَأَنَّ شُدُوقَهَا

إن هذه الأبيات الخمسة فى مقدمة اللوحة ، مثلت من ناحية لحظة "الحركة" النشطة على مرحلتين مرحلة حركة القائد المفردة ، ومرحلة حركة الجماعة الملبية لصوت الاستغانة ، والتى صيغت من تضافر الصور البصرية والسمعية ، مع اتخاذ الصورة البصرية محورا رئيسيا ، يستعين أحيانا بصورة السمع، فحركة الذئب عبر

الجبـال والشعـاب ، وصورة الوجوه الشيب ، والأشداق الفـاغرة ، والرؤى الكـالحة والنـحل المذعور تشكـل الأعمدة البصرية للوحة والتي تستعين بصوت الذئب وطين النحل لكي تبعث الحيوية في الرسم المشهود .

لكننا سوف نجد في نصف اللوحة التالي التكامل والتخالف ، فبدلاً من الحركة ، سنجد الوقوف أو السكون ، وبدلاً من المحور البصري المركزي سنجد المحور السمعي الذي يستعين بالبصر أحياناً ، لقد التحقت جماعة الذئاب بقائدها ووقفت قريباً منه في فضاء الصحراء الواسعة تنتظر إشارته لكي تعزف على درجة الإيقاع التي يختارها ضجيجاً أو خفوتاً أو صمتاً ، وكأنه قائد العزف "المايسترو" وكأنها فرقة الجوقة التي لا تعرف المخالفة أو النشاز ، لقد بدأ القائد الضجيج فتابعته الجماعة كأنها النساء الثواكل النائحات ، فلما صارت درجة إيقاعه إغضاء تابعته في الخفوت ، فلما تحولت إلى يأس وقنوط ، سكت صوت القائد وعلى أثره سكت صوت الجماعة ، وحلت محل ذلك نظرات العزاء المتبادلة ، لقد شكّا فشكت ، وارعوى فارعوت ، ورأى أن الشكوى إذا لم تغد فالعزاء أجمل ، وقرر العودة جائعاً كاظماً غيظه ، وما إن خطا خطوة الرجوع الأولى حتى تابعته الجماعة صامتات كاظمات الغيظ :

فَضَجَّ وَضَجَّتْ الْبِرَاحُ كَأَنَّهَا	وَإِيَّاهُ نَوْحٌ فَوْقَ عَلِيَاءٍ تُكْـلُّ
وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَاتَّسَى وَاتَّسَتْ بِهِ	مِرَامِيلُ عِزَّاهَا وَعِزَّتُهُ مِرْمَلُ
شَكَا وَشَكَّتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ	وَاللَّصْبَرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُّوْ أَجْمَلُ
وَفَاءً وَفَاعَتْ بَادِرَاتٍ وَكُلُّهَا	عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يَكَاتِمُ مُجْمِلُ

إن وحدة النسق بين الجماعة والقائد وانسجام البنية اللغوية الشعرية مع الموقف ، تبلغ درجة رفيعة في هذا المقطع الأخير حيث تتشكل "حزمة" الفعل ورد الفعل من خلال ستة أفعال متتالية : ضج ، أغضى ، اتسى ، شكّا ، ارعوى ، فاء ، وفي مرات ورودها الست ، يأتي صوت القائد أولاً عالياً ومطلقاً من خلال اعتماده على حركة الفتح الطويلة أو القصيرة في نهاية الفعل ، يتبعه صوت الجماعة ملتزماً ومقيداً من

خلال مجيئه تاليا دائما وملتزمًا بسكون تاء الفعل ، وكأن المراوحة بين فتحة الايقاع وسكونه من خلال ست مرات سريعة ومتتالية ، تقدم ما يشبه دقات القرار والجواب ، وخفقات القلب المنتظمة ، وتتابع الحركات والسكنات في تفاعيل الشعر علي نحو منتظم ، وكلها مظاهر لانسجام القيد والحرية في آن واحد ، وهو ما افتقده الشنفرى في جماعته البشرية الأولى ، ووجده في جماعة الحيوان التي اتخذها أهلا وقوما له .

لكن الشنفرى وقد خالط الوحوش وعالم الحيوان والطير من داخلها ، لا ينسى أنه يريد أن يجمع بين شجاعة الوحش وعزيمته وصبره ، وبين عقل الإنسان وقلبه ، إنه انضم إلى هذه الجماعة على أنه أبسلها ، وعندما فارق جماعته البشرية الأولى لم ينس أن يصطحب معه ثلاثة أشياء القلب الجسور ، والسيف الصقيل ، والقوس الصفراء .

وَإِنِّي كَفَانِي فَقَدْ مَنْ لَيْسَ جَازِيًا بِحُسْنِي وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَعَلِّلٌ
ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ : فُؤَادٌ مُشَيِّعٌ وَأَبْيَضُ إِصْلِيْتُ ، وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

وكان هذه الثلاثة التي اصطفاه من عالم البشر هي التي تعادل أصدقاءه الثلاثة الذين اصطفاهم في عالم الوحش : الذئب ، والنمر ، والضبع .

ومن أجل هذا فإن الشنفرى عندما يرسم صورة تحرك جماعة الوحش تحت إمرة قائدها ويبين غاية ما فيها من الكمال والاتساق ، تشف صورته رغم ذلك عن جوانب السلب التي نجمت عن فقدان الجماعة للعقل المدبر ، لقد كانت نتيجة الرحلة سلبية للقائد والجماعة معا ، وقد اكتفوا جميعا بتبادل نظرات العزاء .

والشنفرى لا يطرح هذا الاستنتاج بطريقة مباشرة ، ولكنه يعرض هذا من خلال صورة موازية لقائد آخر وجماعة أخرى ، وسيكون هو نفسه القائد هذه المرة ، وستكون الجماعة من رفاقه الجدد في حياة الصحراء ، من طيور القطا الضامئات الباحثات عن الماء البعيد المجهول ، وهذا الماء سيكون لمن أسرع في الاهتداء إليه ، وسيكون الفضل لمن شرب أولا وشرب الباقيون من سؤره ، وبين الماء وبين القطيع

بقيادة الشنفري مسيرة ليلة كاملة ، تهتدي فيها الطيور بحدة البصر ، وسرعة خفق الأجنحة ، وتستحثها شدة الظمأ التي تجعل أحشائها تتصلصل عطشا وهي تلهث نحو الماء ، ومع ذلك فإن هذه الطيور المسرعة عندما تصل إلى الماء تجد الشنفري قد سبقها إليه وعب حاجته قبلها ، وأخذ طريق العودة في اللحظة التي كانت قد انكبت فيها مجهدة نحو الماء تدفن فيه الذقون والحواصل :

وَتَشْرَبُ أَسَارَى الْقَطَا الْكَدْرُ بَعْدَمَا	سَرَتْ قَرِيًّا ، أَحْنَاوُهَا تَتَصَلَّصُ
هَمَمْتُ وَهَمْتُ وَابْتَدَرْنَا وَأَسْدَلْتُ	وَشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مَتْمَهُ لُ
فَوَلِيْتُ عَنْهَا وَهِيَ تَكْبُو لِعَقْرِه	يُبَاشِرُهُ مِنْهَا ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ

إن رحلة الجماعة هذه المرة - مقارنة برحلة جماعة الذئب وقائدها - قد حققت هدفها بالنسبة للقائد والجماعة معا ، فأنصاب كل ما أراد من الماء ، وإن كان القائد قد أحرز ميزة السبق وشرب الباقي أسأره ، وإذا كان القائد البشري قد تفوق على الذئب في قيادته ، وأصبح أسرع عدواً من طيور القطا ، وأكثر اهتماماً إلى مواطن المياه التي تعرفها بغريزتها ، وأشد اندماجا في جماعات الطيور والحيوان ، فإنه لم تغب عنه أعراف الجماعات البشرية ، وهل هناك فرق ؟ أفليست جلبة طيور القطا الضامئة وهي تحط على الماء بعد جهد جهيد ، أشبه بجلبة الأقوام المسافرين حين يحطون الرحال بعد سفر بعيد ؟ أوليس تجمع طيور القطا من مختلف الأنحاء على عين الماء أشبه بتجمع إبل العرب عند أحواض السقا ؟ أوليست عودة طيور القطا المبكرة السريعة بعد أن عبت من الماء سريعا ، أشبه بالرحيل الخائف المبكر لقبيلة "أحاطة" عندما تنفر جموعها على مشارف الصباح ؟

كَأَنَّ وَغَاها ، حُجْرَتِيهِ وَحَوْلَهُ	أَضَامِيمُ مِنْ سَفَرِ الْقِبَائِلِ نَزَلُ
تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَى إِلَيْهِ ، فَضَمَّهَا	كَمَا ضَمَّ أُنْوَادَ الْأَصَارِيمِ مِنْهَلُ
فَعَبَّتْ غِشَاشَا ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَا	مَعَ الصَّبْحِ رَكْبُ مِنْ أَحَاطَةِ مُجْفَلُ

إن "لامية العرب" شأنها في ذلك شأن الأعمال الفنية الكبرى ، تتفق في إيقاعها علواً وهبوطاً ، مع إيقاع الكائنات الحية ذاتها ، التي من شأنها أن تلتقط الأنفاس إذا بلغت في الحركة مدى بعيداً ، وأن تراوح بين المد والجزر ، والتقدم والاسترجاع ، كانت اللوحتان السابقتان ، على امتداد خمسة عشر بيتاً ، قد شدتا أنفاسنا ونحن نتابع موجتين متتاليتين من الحركة السريعة ، إحداهما تأخذ الصحراء منطلقاً لها في حركة الذئب القائد ، والجماعة التابعة ، والثانية تقتسم مجالها بين الفضاء والأرض ، حيث تلهث جماعات القطا الظامئة ، وراء خطى القائد البشرى الذى يدعو على سطح الأرض ، فتكل أجنحتها دون اللحاق به لأنه كان صاحب خطوة شديدة الاتساع (يقول صاحب الأغاني أبو الفرج الأصفهاني ذرع خطو الشنفرى ليلة قتل ، فوجد أول نزوة نزاها إحدى وعشرين خطوة ، ثم الثانية سبع عشرة خطوة) ^(١) وبعد هذه الحركة اللاهثة في اللوحتين تلتقط القصيدة أنفاسها ، وتستريح وتريحنا معها قليلاً ، لقد جاءت لحظة الاسترخاء ، وما يتبعها من لحظات الاسترجاع والتذكر ، ومن الطرافة الفنية حقاً أن يبدأ الشنفرى لوحة الاسترخاء والاسترجاع ، فيضع الجسد فى الوضع الملائم له ، إنه لا يكتفى بأن يقول : "تذكرت" وما شابهها من مفاتيح تغيير المسار ، ولكنه يبدأ بأن يجعل الجسد الذى كان منطلقاً في العدو والحركة ، يستلقى على الظهر ويفترش الأرض ويفتح عينيه فى أفاق السماء ، ويلاحظ أن جسده النحيل ترفعه عن الأرض أسنة الفقار المدببة التي لا يكسوها إلا صفحة الجلد ، وأنه يتوسد ذراعاً قليلة اللحم كأن فواصل عظامها كعاب يلعب بها اللاعب فهي منتصبه حادة .

وَأَلَفَ وَجْهَ الْأَرْضِ عِنْدَ افْتِرَاشِهَا بِأَهْدَى تَنْبِيهِهِ سَنَاسُنُ قُحْلُ
وَأَعْدَلَ مَنْحَوْضاً كَأَنَّ فُصُوصَهُ كَعَابُ دَحَاها لَاعِبٌ فَهِيَ مُئَلُّ

إن هذا الاستلقاء ، هو الذى شكل الوضع الملائم للاسترخاء ، وجعل الذكريات تتوالى على ذلك الجسد الذى لا يكف عن الحركة ، وأول هذه الذكريات أن الحرب "أم

قسطل" لا شك أنها حزينه الآن ، لأن الشنفري لم يعد من جنودها الذين يشعلونها في كل مكان ، ولكن لا بأس فطالما اغتبطت به زمنا طويلا :

فإن تَبْتَسُ بالشنفري أم قَسْطَلٍ لما اغْتَبَطْتُ بالشنفري قبلُ أطولُ

فطالما أوقع كثيرا من الجنايات والقتلى ، فطارده ومازالت تطارده الثارات وتتقاسم لحمه ، وهو لا يدري أيها سيصيب ثأره أولا ، إنه ينام وهذه الثارات لا تنام فهي تلاحقه وتبحث عنه وتورثه الهموم التي تعتاده اعتياد حمى الربع مرضاها ، وكلما حامت الهموم حوله دفعها ، لكنها ما إن تختفي حتى تظهر من جديد .

طريدُ جنَاياتٍ تَيَاسَرْنَ لحمَه	عَقِيرَتُهُ لَأَيُّهَا حُـمٌّ أَوَّلُ
تَنَامُ إِذَا مَا نَامَ يَقْطِى عِيُونُهَا	حِثَاثًا إِلَى مَكْرُوهَةٍ تَتَغْلَفُ
وَالْفُ هُمُومٍ مَا تَزَالُ تُعَوِّدُهُ	عِيَادَا كَحُمَى الرَّبْعِ أَوْ هِيَ أَثْقَلُ
إِذَا وَرَدَتْ أَصْدَرْتُهَا ثُمَّ إِنَّهَا	تُتَوَّبُ فَتَأْتِي مِنْ تُحِيتُ وَمِنْ عَلُ

إن موجة الذكريات تقود الفارس المتفرد المتوحش إلى عالم الأنثى ولكنها تقوده على استحياء ، فهي لا تظهر إلا من خلال ضمير المخاطبة الذى يشكل في ذاته معبرا بين نمطين من الذكريات المتواردة على ذهن الفارس ، ذكريات الصلابة الجسدية فى وجه الحديث إلى "أم قسطل" كنية الحرب الشهيرة ، وهي الذكريات التي قادت الجسد إلى أن يحفل بالصلابة بون أن يحفل بالمظهر الحسن ، فالقوة لا يعيبها فقار الظهر الناتئة ولا عظام الذراع البارزة ، وذكريات "الرجولة" التي يطرحها عندما خطرت صورة ابنة الحى ، وقد ضن علينا باسمها أو كنيتهما مكتفيا بضمير المخاطبة وهي ذكريات لا تبالي أيضا بمظاهر الوسامة والتأنق ، إنما تركز على الصفات المعنوية التي يعتز بها الشنفري ، فهو كالأفعى ابنة الرمل يكاد لا يعرف المؤوى حرا أو قرا ، وهو حاف لا ينتعل ، لا يلبس ثياب المترفين ، ولكنه يعتاض بما هو أبقى ، فهو يتدرع بملابس الصبر وينتعل الحزم ويحمل قلب الذئب :

فإِما تَرِئِنى كائِبَةً الرَّمْلِ ضاحِياً على رِقَّةٍ أَحْفَـي ولا أَتَنَعُلُ
فإِنى لَمَولى الصَّبْرِ أَحتابِ بَرَّه على مِثْلِ قَلْبِ السَّمْعِ والحَزْمِ أَنْعَلُ

وهو يعتز بأنه قد يصب الغنى حيناً ، ويصيبه الفقر حيناً ، ولكنه يرى أنهما عرضان لا يؤثران فى جوهره وجوداً أو فقداناً ، فهو لا يجزع من وطأة الفقر ، ولا يختال تحت أثواب الغنى ، ولا يستخفه الجهل والهوى ولا يتتبع عيوب الناس أو ينقل عنهم الأقاويل ويمشى بينهم بالنميمة .

وأَعْدِمُ أحياناً وأَغْنى وإنَّمَا ينال الغنى نُو البعدةِ المُتَبَذَّلِ
فلا جَزَعُ من خِلة مُتَكَشِّفُ ولا مَرِحُ تَحْتَ الغِنى أَتَخِيُّ
ولا تَزْهَى الأجهالُ حِلْمى ولا أرى سَوْ ولا بأَعْقَابِ الأقاويلِ أَنْمَلُ

وإذا كانت اللامية قد راوحت فى اللوحة السابقة بين الصفات الحسية والصفات المعنوية التى يزدان بها الفارس ويعتز ، من خلال موجة التذكر والاسترجاع التى اتسمت بالهدوء النسبى ، واعتمدت على الصور التى تشكل مقاطع متجاورة أكثر من تشكيلها للوحة متماسكة ، فإن هذه الموجة ذاتها علت شيئاً فشيئاً حتى قادت الشاعر إلى مرحلة ذكريات "المواقف المتماسكة" فساق إلينا منها لوحتين متوازيتين ، لوحة تمثل شجاعة الليل ، وأخرى تمثل شجاعة النهار . وفى اللوحة الأولى ، يرسم لنا الشاعر إطاراً زمانياً يبدو غير موائم لغارة ناجحة ، فالليل شديد البرد حتى إن الإنسان ليضحى بقوسه التى يدافع بها عن نفسه فيلقىها طعماً للنيران لكى ترسل إليه بعض الدفء ، ولا يتردد فى أن يلقي النصال الصغيرة معها ، والظلمة حالكة والمطر منهمر ، ومع ذلك فقد خرج للغارة يصحبه الجوع الشديد والبرد والخوف والارتعاد ، أما الغارة ذاتها فلم يدر حولها حديث فقد جرت فى لمح البصر ، وعلى طريقة التصوير المتحرك الحديث ، لم نبصر إلا آثارها ، نسوة أصبحن ثكالى ، وصبية أصبحن أيتاما ثم عودة الفارس ومازال الليل أليل ، فإذا ماطلع الصباح على

مكان الغارة دار حوار تمثيلي بين فريقين ومن خلاله تتسرب إلينا بعض ملامح الغارة التي كان قد طواها الفارس في عبوره السريع عليها ، فلقد لاحظوا أن الكلاب قد نبحت بالليل نباحا خاطفا ، فظنوا أن ذئبا ظهر أو ضبعا عبر ، وسمعوا صوتا واحدا شق ظلمة السكون ثم خمد ، فظنوا أنها قطاة فزعت ، أو صقر صاح ، وعندما رأوا آثار الغارة المدمرة في الصباح ، تساءلوا : إن كانت الجن هي التي أغارت فهي شديدة البراعة في الإغارة، واستبعدوا أن يكون المغير إنسا فما هكذا الإنس تفعل :

وليلة نَحْسٍ يَصْطَلِي القوسَ ربُّها	وأقْطَعه اللاتي بِهـا يَتَنَبَّلُ
دَعَسَتْ عَلَى غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصَحْبَتِي	سُعَارُ وَإِرْزِيزُ وَوَجْرُ وَأَفْكَلُ
فَأَيَّمْتُ نِسْوانًا وَأَيَّمْتُ إِلـدَةً	وَعُدْتُ كَمَا أُبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلْيَلُ
وَأَصْبَحَ عني بِالْغُمَيْصاءِ جالِسًا	فريقانِ مَسْئُولُ وَآخِرُ يَسْئَلُ
فَقالوا : لَقَدْ هَرَّتْ بِلِيلٍ كِلابُنَا	فقلنا : أَذِئْبُ عَسَّ ؟ أَمْ عَسَّ فَرْعَلُ ؟
فَلَمْ تَكُ إِلَّا نِباءَةٌ ثَمَ هَوْمٌ	فَقُلْنَا : قِطاةٌ رِيعَ ، أَمْ رِيعَ أَجْدَلُ ؟
فإِنْ يَكُ مِنْ جِنٍ لِأَبْرَحَ طـارِقًا	وَإِنْ يَكُ إِنْسًا ، مَاكُها الْإِنْسُ تَفْعَلُ

وواضح إلى أي مدى اعتمدت اللوحة على ضربة الفرشاة الخاطفة ، وعلى المزج بين عناصر التمهيد والأصداء التي تصب جيمعها ، حول بؤرة الحدث ، وهي بؤرة لم تحتل إلا بيتا واحدا من بين سبعة أبيات تضمنتها اللوحة - ومع ذلك فقد امتصت من خلال هذا الوجود الشفاف كل حركة سابقة على المحور ولاحقة له ، بل وامتصت كذلك آلاف الحركات التي ينتجها خيال المتلقى النشط ، وتلك واحدة من سمات الأعمال الفنية الراقية المكثفة التي تعد "لامية العرب" نموذجا متألقا لها في الشعر القديم .

أما لوحة "الشجاعة النهارية" التي تتوازي مع لوحة "شجاعة الليل" السابقة فهي التي يختتم بها الشنفرى قصيدته الرائعة ، وبها ومعها يذوب في حياة الصحراء

القاسية كأنه أحد أفاعيها السابحة فوق رمالها الملتهبة ، أو أحد وعولها الرابضة فوق قمم جبالها الشامخة ، وكما احتمل من قبل شدة برودة الليل وظلمته ووحشته وانهمار مطره فلم يثنه ذلك كله عن الإغارة ، فإنه يحتمل في مقابل ذلك شدة حرارة الصحراء فى يومها القانظ ، فى الموسم الذى يطلع فيه نجم الشعري ويبلغ وهج الحرارة مداه ، ولا تستطيع حتى الأفاعى أن تستقر على رمال الصحراء ، فى مثل هذا اليوم يبرز الشنفري لأشعة الشمس الحارقة لا يستتره دونها إلا رداء خرق ، وشعر مسترسل ملبد لم يمر عليه مشط فيرجله ، ولا دهن فيحد من خشونته ، ولم يعرف الفلى لتنقيته مما ينام فيه من حشرات ، ولا الماء الذى يزيل عنه أوساخ الإبل والحيوانات .

فى مثل هذا اليوم يبرز الشنفري إلى صحراء ملساء كظهر الترس ، ويحرك عليها قدمين لم تسبقا إلى هذا المكان ، ويلف المكان من أدناه إلى أقصاه ، ومن أسفله إلى أعلاه ، وتراه فى أرجائه مقعيا كالكلب حيناً ، منتصباً فوق القمم حيناً آخر .

وعندما تتحرك حوله إناث الوعول كالغذارى اللابسات ثياباً طويلة الذيل ، يختلطن به يأنسن له ، وعندما يحل المساء يحسبونه واحداً من قطيع الوعول ، ويحسبن شعره المتجدد قرون وعل اعتصم بأعالي الجبل :

أفاعيه فى رمضائه تتَمَلَّمُلُ	ويومٍ من الشعري يذوبُ لعابُهُ
ولا سِثْرَ إلا الأثْحَمَى المُرْعَبَلُ	نصبت له وجهي ولا كنَّ دونَهُ
لبائدٌ عن أعطافه ما ترَجَّـلُ	وضافٍ إذا هبَّت له الريح طيَّـرت
له عبس ، عافٍ من الغسل مُحْـوَلُ	بَعِيدٍ بمسِّ الدهن والفلى عَهْدُهُ
بعاملتين ، ظهْرُهُ ليس يَغْمَرُ	وخرقٍ كظهر الترس ، قَفْرٍ قطعْتُهُ
على قنَّةٍ ، أقعى مراراً وأمْتُـلُ	والحقت أولاه بأخراه ، موفياً
غذارى عليهنَّ الملاء المذيئُـلُ	ترودُ الأراوى الصَّحْمُ حولى ، كأنَّها
من العُصم ، أدفى يَنْتَحى الكيخ ، أعْقَلُ	ويركُدن بالأصال حولى ، كأنَّنسى

إن لوحة الختام أذابت الشنفري في عالم الصحراء والحيوان ، فلم يعد ضيفا عليهم ، ينتقى منهم الذئب والنمر والضبع كما كان في اللوحة الأولى ، ولا منافسا لجماعة القطا يسبقها إلى الماء البعيد فيأخذ الرشفة الأولى ويشربن أسأره على أعقابه، وإنما أصبح وعلا هادئا ملبد الشعر كأنه صاحب قرون ، تقترب منه الوعول ، فيشمنه في ألفة ومودة ويتمسح بهن ، ولا شك أنه كان يفهم عنها وكانت تفهم عنه ، وحاول أن يضعنا معه في مناخ يتجاوز الأعراض والمتغيرات ، وينتقل إلى الثوابت والجواهر وتلك واحدة من الوظائف الخالدة للشعر الجميل في كل زمان ومكان .

* * *

ملحق : ا

مقابلات الروايات المختلفة للنص في كتب المصادر الأدبية والشروح (*)

(*) تم الاعتماد في المقابلات علي تحقيق الدكتور محمد إبراهيم حور لكتاب "أعجب العجب في شرح لامية العرب" لأبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري (٤٦٧ - ٥٣٨ هـ) .

نص اللامية عند الرمزخشي

مقابلاً على نصها في كتب : القصائد المفردات ، والأمالى ، وحماسة الخالدين ،
ومختارات ابن الشجرى ، وشرح اللامية للعبرى :

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| ١- أقيموا بني أُمي صدور مطيكم | فإنى إلى قوم سواكم لأميـل |
| ٢ - فقد حمت الحاجات والليل مقمر | وشدت لطيات مطايا وأرحـل |
| ٣ - وفى الأرض منأى للكريم عن الأذى | وفيهـا لمن خاف القلى متعـزل |
| ٤ - لعمرك ما فى الأرض ضيق على أمرئ | سرى راغباً أوراها وهو يعـقل |
| ٥ - ولى دونكم أهلون سيد عملـس | وأرقط زهلول وعرفاء جيـال |
| ٦ - هم الأهل لا مستودع السر ذائـع | لديهم ولا الجانى بما جر يـخذل |
| ٧ - وكل أبى باسل غير أننى | إذا عرضت أولى الطرائد أبـسل |
| ٨ - وإن مدت الأيدى إلى الزاد لم أكن | بأعجلهم إذا أجشع القوم أعـجل |
| ٩ - وما ذاك إلا بسطة عن تفضـل | عليهم وكان الأفضل المتفضـل |
| ١٠ - وإنى كفانى فقد من ليس جازيا | بحسنى ولا فى قربه متعلـل |
| ١١ - ثلاثة أصحاب فؤاد مشيع | وأبيض إصليت وصفراء عيطـل |
| ١٢ - هتوف من الملس المتون يزينها | رصائع قد نيطت إليها ومحمـل |

٢ - القالى : لطياتى .
٤ - طيفور : فى الأرض .

١ - القالى وابن الشجرى : إلى أهل .
٣ - ابن الشجرى : متحول .
٦ - القالى وابن الشجرى : هم الرهط . وطيفور والقالى : السر شائع .
٧ - ابن الشجرى : إحدى .
١٢ - القالى : الملس الحسان ... نيطت عليها ، وابن الشجرى : المتان .

- ١٣- إذا زل عنها السهم حنت كأنها
 ١٤- ولست بمهياف يعششى سوامه
 ١٥- ولا جبأ أكهى مرب بعرساله
 ١٦- ولا خرق هيق كأن فؤاده
 ١٧- ولا خالف دارية متفزل
 ١٨- ولست بعل شره دون خيسره
 ١٩- ولست بمحيار الظلام إذا انتحست
 ٢٠- إذا الأمعز الصوان لاقى مناسمى
 ٢١- أديم مطال الجوع حتى أميته
 ٢٢- واستف ترب الأرض كيلا يرى له
 ٢٣- ولو لا اجتناب الذام لم يلف مشرب
 ٢٤- ولكن نفسا مرة لا تقيم بى
 ٢٥- وأطوى على الخمص الحوايا كما انطوت
 ٢٦- وأغدو على القوت الزهيد كما غدا
 ٢٧- غدا طاويا يعارض الريح هافيا
 ٢٨- فلما لواه القوت من حيث أمه
- مرزأة عجلى ترن وتعول
 مجدعة سقبانها وهي بهل
 يطالعهها فى شأنه كيف يفعل
 يظل به المكاء يعلو ويسفل
 بروج ويفدوداهنا يتكحل
 ألف إذا ما رعته اهتاج أعزل
 هدى الهوجل العسيف يهما هوجل
 تطاير منه قراح ومفلل
 واضرب عنه الذكر صفحا فأذهل
 على من الطول امرؤ متطول
 يعاش به إلا لدى وماكل
 على الذام إلا ريثما أتحوّل
 خيوطه مارى تغار وتقتل
 أزل تهاده التنائف أطحل
 يخوت بأذنانب الشعاب ويعسل
 دعا فأجابته نظائر نحل

-
- ١٣- القالى وابن الجشرى : تكلى .
 ١٥- ابن طفور : تقدم البيت على الذى يليه .
 ١٦- القالى وابن الجشرى : سقط البيت .
 ٢١- ابن الجشرى : وأصرف
 ٢٤- ابن طيفور : سقط البيت ، والقالى وابن الجشرى : نفسا حرة .. على الضيم .
 ٢٧- ابن الجشرى : يعتن للريح .

٢٩- مهلهلة شيب الوجوه كأنهــــــــــــا
٣٠- أو الخشرم المبعوث حثحث دبره
٣١- مهرته فوه كان شدوقهــــــــــــا
٣٢- فضج وضجت بالبراح كأنهــــــــــــا
٣٣- وأغضى وأغضت واتسى واتست به
٣٤- شكا وشكت ثم ارعوى بعد وارעות
٣٥- وفاء وفاعت بادرات وكلهــــــــــــا
٣٦- وتشرب أسارى القطا الكدر بعدما
٣٧- هممت وهمت وابتدرونا وأسدللت
٣٨- فوليت عنها وهي تكبو لعقره
٣٩- كان وغاها حجرتيه وحولاه
٤٠- توافين من شتى إليه فضمها
٤١- فعبت غشاشا ثم مرت كأنها
٤٢- وألف وجه الأرض عند افتراشها
٤٣- وأعدل منحوضا كأن فصوصه
٤٤- فان تبتئس بالشنفري أم قسطل

قـداح بكفى ياسر تتقلقل
محا بيض أرداهن سام معسل
شقوق العصى كالحات ويسل
وإياه نوح فوق علياء ثكل
مراميل عزاه وعزته مرمـل
والصبر إن لم ينفع الشكو أجمل
على نكظ مما يكاتم مجمل
سرت قريبا أحنأوها تتصلصل
وشمر مني فارط متمهل
يباشره منها ذقون وحوصل
أضاميم من سفر القبائل نزل
كما ضم أنواد الأصاريم منهل
مع الصبح ركب من أحاظه مجفل
باهدا تنبيه سناسن قحل
كعب دحاها لاعب فهى مثل
لما اغتبطت بالشنفري قبل أطول

٢٩- العكبري : مهلة ... بأيدى.

٣٠- ابن طيفور وابن الشجري : أرساهن والقالي : رداهن.

٣٣- ابن طيفور : فأغضى . والقالي : أرامل .. أرملة ، وابن الشجري : فأغضى .. واتتسى واتتست .

٣٥- ابن الشجرى : يادئات . ٣٦- القالى : أحشاؤها . ٣٧- ابن الشجرى : فأسادت .

٣٨- ابن الشجري : يعقره تباشرها منها دفوف.

٤٠- ابن طيفور : إليها .
٤١- ابن طيفور وابن الشجري : مع الفجر والعكري : ففتت .

٤٤- ابن طيفور ، وابن الشجري : فعا .

- ٤٥- طريد جنايات تياسرن لحمه
٤٦- تنام إذا ما نام يقظى عيونها
٤٧- ولف هموم ما تـزال تعود
٤٨- إذا وردت أصدرتها ثم إنها
٤٩- فإما ترينى كابنه الرمل ضاحيا
٥٠- فإنى لمولى الصبر أجتأب بـزه
٥١- وأعدم أحيانا وأغنى وإنما
٥٢- فلا جزع من خلعة متكشف
٥٣- ولا تزدهى الأجهال حلمي ولا أرى
٥٤- وليلة نحس يصطلي القوس ربهـا
٥٥- دعست على غطش وبغش وصحبتى
٥٦- فأيمت نسوانا وأيتمت إـلـدة
٥٧- وأصبح عنى بالغميصاء جالسا
٥٨- فقالوا لقد هرت بليل كلابنـا
- عقيرته لأيهـا حم أول
حشاا إلى مكروهه تتغلفـل
عيادا كحمى الربيع أو هى أثقل
تشوب فتأتى من تحيت ومن عل
على رقة أحفى ولا أتنعـل
على مثل قلب السمع والحزم أنعل
ينال الفنى ذو البعدة المتبـذل
ولا مرج تحت الفنى أتخيـل
سؤولا بأعقاب الأقاويل أنمل
وأقطعه اللاتى بهـا يتنبـل
سعار وإرزيـز ووجـر وأفـكل
وعدت كما أبدأت والليل أليـل
فريقان مسؤول وآخر يسـال
فقلنا أذنب عس أم عس فرعـل

- ٤٥- ابن طيفور : جرأول.
٤٦- القالى : تبيت ، وابن الشجرى : تبيت .. مكروهها .
٤٧- ابن طيفور : عياد الحمى .. أو هو والعكبرى : عياد الحمى الربيع .
٤٨- ابن طيفور ، وابن الشجرى : وتأتى .
٤٩- ابن طيفور : ولا أتسربل والقالى وابن الشجرى : رقة .
٥٠- ابن طيفور ، والقالى ، والعكبرى : أفعل .
٥١- ابن الشجرى : نو البغية .
٥٢- القالى : لخله وابن الشجرى : ولا جزع .. غب الفنى .
٥٣- القالى : الأحاديث .
٥٤- القالى : اللانى . وابن الشجرى : وليلة صر .
٥٥- القالى : بغش وغطش .
٥٦- ابن طيفور ، وابن الشجرى : ولدة .
٥٧- ابن الشجرى : بالغميصاء .
٥٨- ابن طيفور : فقالوا أذنب . القالى : فقلت أذنب .

- ٥٩- فلم تك إلا نبأة ثم هومت
٦٠- فإن يك من جن لأبرح طارقا
٦١- ويوم من الشعرى يذوب لوأبه
٦٢- نصبت له وجهي لأكن دونه
٦٣- وضاف إذا هبت له الريح طيرت
٦٤- بعيد بمس الدهن والفلى عهد
٦٥- وخرق كظهر الترس قفر قطعت
٦٦- وألحقت أولاه بأخسراه موفيا
٦٧- ترود الأراوى الصحم حولي كأنها
٦٨- ويركدن بالأصال حولي كأننى
- فقلنا قطاة ريع أم ريع أجـدل
وإن يك إنسا ماكها الإنس تفعل
أفاعيه فى رمضائه تتلمسل
ولا ستر إلا الأحمى المرعبـل
لبائد عن أعطافه ما ترجـل
له عبس عاف من الغسل محـول
بعاملتين ظهره ليس يعمـل
على قنة أقعى مراراً وأمـثل
عذارى عليهن المـلاء المذيـل
من العصم أدفى ينتحى الكيح أعـقل

-
- ٥٩- ابن طيفور : فقالوا والقالى والعبرى : يك وابن الشجرى : فلم يك قطاقد.
٦٠- القالى : يفعل.
٦١- ابن الشجرى والعبرى : لعابه.
٦٢- ابن الشجرى : من أعطافه والعبرى : إذا طارت.
٦٤- ابن الشجرى : به عبس.
٦٥- ابن طيفور : بطنه ليس.
٦٦- طيفور ، والقالى والعبرى : فالحقت وابن الشجرى : فالحقت أخراه لاه .. قنة أعيا.

ملحق : ٢

الدلالات المعجمية للكلمات الغريبة

- ١- أقيموا صدور المطى : كناية عن الاستعداد للرحيل .
- ٢- حمت : قدرت وتهيات ، الطيات : ما تنطوى عليه النفس من ميول .
- ٣- منأى : منزل بعيد ، متعزل : مكان للعزلة .
- ٥- السيد : الذئب . العملس : القوي على الجري ، أرقط زهلول : نمر أملس ، عرفاء جبال : ضبع ذات عرف طويل وهو الشعر فى أعلى العنق .
- ٦- جر : ارتكب جريمة أو إثما .
- ١٤- المهياف : السريع الظمأ وسط النهار ، يعشى سوامه : يرمى إبلة فى العشاء .
المجدعة : السيئة الغذاء ، السقبان : جمع سقب ، صغير الناقة .
البهل : جمع باهلة وهي الناقة التى لاصرار على ضراعتها لمنع أولادها من الضراعة .
- ١٥- الجبأ : الجبان ، الأكهى : سىء الأخلاق ، مرب : مقيم فى مكان .
- ١٦- الخرق : المذهول من الذعر أو الخجل ، الهيق : الظليم ، ذكر النعام .
المكاء : طائر يمكو أي يصفر كثيرا وهو كثير تحريك الجناحين .
- ١٧- الخالف : الذى لا خير فيه أو الأحق ، الدارية : الملتجئ إلى داره لا يغادرها .
- ١٨- العل : ذبابة الخيل ويطلق على الرجل الضئيل ، الألف : العاجز الذى لا ينهض
لشدة ولا لضعف ، اهتاج : تحير مثل الأحق .
- ١٩- المحيار : شديد والارتباك الهوجل : الرجل المفرط الطول الأحق .
اليهماء : البرية التى يضل بها السارى ولا يجد طريقة ، وهى توصف هنا بأنها هوجل على سبيل المشاكلة .
- ٢٠- الأمعز : المكان الصلب الكثير الحصى . المناسم : خفاف البعير ، القادح :
الذى يقدح الشرر ، والمغلل : المكسر .
- ٢١- المطال : المساومة والتسويق .

- ٢٥- الخمص : الجوع ، الحوايا : ما يحتوى عليه البطن كالأمعاء وغيرها .
المارى : إزار الساقى من الصوف المخطط .
- ٢٦- الأزل : الخفيف القليل اللحم ، التنائف : جمع تنوفة وهي الأرض القفراء
الأطلح : الذى لونه كلون الطحال .
- ٢٧- الطاوى : الجائع ، الهافى : الذى يعدو فى خفة . يخوت : ينقض
أذئاب الشعاب : أواخرها يعسل : يمشى خبياً ويسرع
- ٢٨- لواه : امتنع عليه . أمه : قصده . نحل : ضعيفة من شدة الجوع
- ٢٩- مهلهلة : خفيفة اللحم . شيب الوجوه : مبيضة ، القداح : السهام
الياسر : اللاعب بسهام الميسر
- ٣٠- الخشرم : رئيس النحل . حثث : مضى . الدبر : جماعة النحل
المحايض : عودىكون مع مشتار العسل يثير به النحل . أرداهن : تثتهن .
- ٣١- مهرته : مشقوقة الفم فوه : جمع أفوه وهو كبير الفم
كالحات : عابسات .
- ٣٢- البراح : الأرض الجرداء ، النوح : جمع نائحة وهي الباكية .
- ٣٥- فاء : رجع . النكظ : الجوع الشديد ، المجل : الصابر على مضض .
- ٣٦- الآسار : جمع سؤر وهو بقية الشراب فى قاع الإناء ، والقرب طلب الماء ليلاً .
الأحناء : الجوانب .
- ٣٧- الفارط : متقدم القوم نحو الماء .
- ٣٨- تكبو : تتساقط ، العقر : مؤخر الحوض .
- ٣٩- الوغى : الضوضاء الحجرة : الجانب الأضاميم : القوم ينضم بعضهم
لبعض .
- ٤٠- الأزواد : جماعات الإبل الصغيرة ، الأصاريم : قافلة الإبل .
- ٤١- عبت غشاشا : شربت على عجل أحاطة : جد قبيلة من حمير .
- ٤٢- الأهدأ : شديد الثبات الناسن : رؤوس الأضلاع ، تنبيه : ترفعه .
- ٤٣- أعدل : أتوسد المنخوص : قليل اللحم ، الفصوص : فواصل العظام .

- ٤٤- أم قسطل : كناية عن الحرب .
- ٤٥- الطريد : الهارب . تياسر لحمه : اقتسمه .
- ٤٩- ابنة الرمل : الأفعى . الضاحى : البارز للحر والبرد . الرقة : سوء العيش .
- ٥٠- أجتاب : ألبس ، السمع : ولد الذئب .
- ٥٣- تزدهى : تستخف الأعقاب : جمع عقب ، المؤخر أنمل : أسير بالنميمة .
- ٥٤- نحس : من معانيها البرد . الأقطع : النصال القصيرة العريضة ، تنبلة : اتخذه نبلا .
- ٥٥- دعست على غطش : سرت في الظلمة البغش : المطر الخفيف السعار : ألم شدة الجوع الآرزيز : البرد ، الوجز : الخوف الأفكل : الرعدة .
- ٥٨- هرت : نبحت عس : طاف الفرعل : ولد الضبيع .
- ٥٩- النبأة : الصوت هومت : نامت ريع : أفزع الأجدل : الصفر .
- ٦٢- الكن : الستر الأتحى : ضرب من البرود ، المرعبل : المتمزق .
- ٦٣- الضافى : الشعر الطويل اللبائد : ما تلبد من شعره ، الأعطاف : الجوانب .
- ٦٥- الخرق : الأرض الواسعة العاملتان : يقصد بهما هنا رجليه .
- ٦٦- القنة : أعلى الجبل ، أقعي : أجلس جيلوس الكلب .
- ٦٧- ترود : تتحرك الأراوى : جمع أروية وهى أنثى الوعل ، الصحم : بها سواد وصفرة .
- ٦٨- ركذ : ثبت العصم : الوعول التى فيها بياض الأدفى : الوعل الذى طار قرنه .
- الكبح عرض الجبل الأعقل : الممتنع العالى .

الحرية فى الشعر العربى القديم

إذا كان لأدب ما الحق فى أن يدعى أن التربة التى أحاطت ببذوره القديمة واحتضنتها ، والمناخ الذى تنفست فيه براعمه رشقاتها الأولى من الهواء والضوء ، والأفق الذى احتضن أغصانها عندما استوت على سوقها ونمت وتفرعت ، كل هذا قد جعل نتاجه أكثر اتصالاً بالحرية .

فإن الآداب الصحراوية وفى مقدمتها الأدب العربى ، لا تستطيع فقط أن تدعى صلتها الحميمة بالحرية ، ولكنها تستطيع أن تجد بين نتاجها الأدبى وبين هذه الحرية مزيجاً من الأبوة والأخوة والبنوة ، من خلال هذا التفاعل الدقيق بين القيم الإنسانية وبين الفن ، يستظل كل منهما بالآخر وينميه ويعدل من خطواته .

وإذا كان الأدب العربى القديم قد تجسد غالباً فى شكل "الشعر" فلقد ظلت الفكرة الرئيسية التى تجمع الأدب والحرية ، هى فكرة البحث عن القيود والخلاص منها أو التحرك البارع من خلالها كأنها لم تكن ، فى دورة لا تكاد تتوقف "فإذا كان الشعر انبعاثاً" يتشكل من خلال الحرية ويسعى إليها ومعها ، فإن الحرية كذلك "حاجة" ترتوى من خلال الشعر وتشتعل به ، لا من خلال عده حطباً تأكله فيسمع لها القضيض وتعلو من خلاله الألسنة ، ولا وقوداً يفنى ليبقى لها الوهج والضوء ، ولكن بحسبانه هواء يتفاعل ويأخذ ويعطى ويغذى ويتغذى ويشكل ويتشكل ويبقى فى النهاية هو والنار معا أو يفنيان معا ، فتفنى معهما الحياة ذاتها حين تحرم من تمدد الهواء أمام الصدر ، ولسة الدفء فوق الجلد ، ومضة الضوء أمام العين وتبقى العلاقة مع ذلك دقيقة بين الجانبين ، فالحرية حاجة حيوية للفرد والجماعة معا ، والشعر نتاج لفرد متميز ، يكتسب شرعيته من خلال قدرته على غمس قلمه فى مداد الجماعة دون أن ينكسر القلم تحت ثقل الحاجة العاجلة المتعطشة إلى مورد عاجل .

لقد نشأ الشعر العربى فى مناخ فاحل ، كانت قيود الموت تحيط فيه بالبشر ، فالماء قليل ، والخضرة نادرة ، والصراع حتمى أحياناً على بقع الخصب القليلة

المتنقلة والتي لابد من "حرية" الطريق للوصول إليها ، وحتى عندما تهدأ الحرب ، تأتي قيود التقاليد ، فالفتيان ظامئون للحياة ، والفتيات الجميلات على مرمى البصر وملتقط السمع ، والتقاليد تقيم حولهن أسواراً من زئير الرجال ، جعلت عنصرة يقول عن محبوبته .

حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَصْبَحَتْ عَسِيراً عَلَى طَلَابُكِ ابْنَةُ مُحَرَّمٍ

ولابد من الحرية التي يجسدها الخيال والفن وهي إن استعصت على الواقع والفعل فلا تحل محلها وإنما تشكل عالماً موازياً تجعله المتعة هدفاً منشوداً .

وتقاليد الطبقات صارمة فقد تكسبت جيلاً بعد جيل ، وغذتها فكرة الأعراق والأنساب والتفريق بين الدماء الصافية أو المختلطة ولعبت فكرة الامتداد الكمي للعشائر والقبائل والأفخاذ والبطون دوراً رئيساً شكل قيوداً مسبقاً على حرية "الموهبة" والقيمة الفردية في الشكل" وزادتها فكرة أبناء الحرائر والإماء ترسيخاً ، فعملت هذه القيود جميعاً من خلال تأثيراتها المضادة عملها في تاريخ الشعر العربي ، فتشكلت نخبة من ألمع الشعراء القدماء ، ممن قام شعرهم على نشدان "حرية" الخلاص من قيود مجتمع قبلي لا يرضون عنها ، وهجروا قبائلهم ، هجرانا معنواً حيناً ، وهجرانا حسياً في معظم الأحيان فاعتصموا بشعاب الجبال ومسالك الطرق وبطون الكهوف ، وخفايا الأودية ما عرف في تاريخ الشعر الجاهلي بشعراء الصعاليك من أمثال الشنفرى الأزدي وثابت بن جابر الفهمي الذي عرف "بتأبط شراً" وعروة بن الورد والسليك بن السلكه شيخ العدائين في التاريخ القديم ، والذي كان يراهن على جياذ السباق ، فيسبق أقواها عدواً على قدميه ، لكي يعلن أنه خارج عن نطاق القيد وأنه "حر" لا يأبه بالجواد السريع الذي كانت تسميه العرب : "قيد الأوابد" وهي صورة لا تخلو من مغزى عندما نتأمل علاقة "القيد" بالحرية .

لقد كان هؤلاء الثائرون على قيود الأعراف العرقية من بين الشعراء ، يتشكلون أحياناً تحت اسم "أغربة العرب" وهم أولئك الفتية الذين ينحدرون من أصلاب الرجال الأحرار وبطون الإماء السوداوات ، فتلاحقهم عقدة النسب الناقصة وتشكل

قيدا ضد حرية اكتمال الرجولة والزهو بها ، ويزداد الأمر تجسدا وتعبيراً عندما يكونون شعراء ، فتفجر على ألسنتهم تجليات الحرية المفقودة أو المنشودة ولعل عنتره بن شداد كان أشهر هؤلاء الذين جسدوا نماذج "عبيد الحرية أو أحرار العبودية" .

لكن علينا أن نتحوط قليلا ، ونحن نبحث عن ظاهرة الحرية في الشعر العربي القديم ، فمصطلحات اللغة في تطور مستمر ، والدلالة التي نفهمها اليوم من كلمة ما ، ليست بالضرورة مطابقة تماما لما كان يفهمه العربي القديم منها وإن كانت بين الدلالات ولا شك ، وشائج قوية من التطور متلاحقة ، فكلمة الحرية لم تكن تعنى في القديم ، ما نفهمه منها اليوم من هذه النزعة الفردية أو الجماعية الرامية بوسائل مختلفة إلي اجتياز العقبات التي تحول دون تحقيق الذات لأهدافها ، ولكنها في المقام الأول كانت تطلق على التقسيم الاجتماعي المعهود ، فالحر نقيض العبد والحررة نقيض الأمة والحرية بالمعنى الحقيقي هي الخروج من عالم الأرقاء إلى عالم الأحرار ، لكن اللغة بالإضافة إلي ذلك ، استخدمت هذه الصفة للدلالة على كثير من القيم الثابتة فأطلقت كلمة "حرية العرب" على أشرافهم ويقول ذو الرمة :

فصار حياً وطَبَّقَ بَعْدَ خَوْفٍ على حُرِّيَةِ الْعَرَبِ الْهَزَالِي

وأطلقت صفة الحر على الجيد من كل شئ فيقال "حر الفاكهة" أى جيدها و "فرس حر" أى عتيق وسحابة حرة أى كثيرة المطر ، يقول عنتره :

جَادَتْ عَلَيْهَا كُلُّ بَكْرٍ حُرَّةٍ فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كَالدَّرْهِمِ

والحر ، الفعل الحسن ، ومن شعر طرفة بن العبد :

لَا يَكُنْ حُبُّكَ دَاءً قَاتِلًا لَيْسَ هَذَا مِنْكَ ، مَاوِيٌّ ، بِحُرٍّ

وفى الوقت ذاته ربطت اللغة القديمة بين صفتي الحرية والكرم ، فأصبح يقال "قلب حر" أى كريم سخي ، قال امرؤ القيس :

لَعَمْرُكَ مَا قَلْبِي إِلَيَّ أَهْلُهُ بِحُرٍّ وَلَا مُقْصِرٌ يَوْمًا فَيَأْتِينِي بِقُرٍّ

وعقب عليه لسان العرب قائلا : "إلى أهله ، أي صاحبه ، بحر : بكريم لأنه لا يصبر ولا يكف عن هواه ، والمعنى أن قلبه ينبوعن (صاحبه) ويصبو إلي غيره فليس هو بكريم في فعله ، وفي المقابل ، شاع استخدام صفة الكريم بالمعنى الذي نقصده اليوم بكلمة "الحر" كما في قول الشنفرى الأزدى :

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمنْ خاف القلبي متغرل
ومن ثم فينبغى أن نضع نصب أعيننا ونحن نقرأ الشعر القديم ، هذا التطور الدلالي المستمر فى كلمات اللغة .

إن الوسائل الفنية للشعر لم تجعل صرخة الرجل الكريم "الحر" مجرد هتاف ضد القيود ، أو تمجيد لوجه الحرية المفقود ، ولكنها جسدت ذلك فى لوحة تجعل العالم الغائب حاضرا ، والمفتقد قريب المنال ، والمستحيل ممكنا ، ولا تعترف بضغط قوة الواقع ورسوخ استقراره ، وقد يتزامن ذلك مع الواقع الفعلى أحيانا للشاعر الكريم "بطل الحرية" والداعى إليها ، فتزداد الصورة الفنية تألفا من خلال واقع يجسدها ، وجد ثابت بن الأوس الأزدى الملقب بالشنفرى نفسه عند ما بلغ مرحلة الوعي ، طفلا أسيرا فى قبيلة بني سلامان ، وعرف أن وجوده بينهم كان إحدى نتائج الصراع بينهم وبين قومه ، وأنه محكوم عليه أن يظل "عبدا" لهم ما بقى من العمر ، ولكن بذرة التحرر نمت شيئا فشيئا فى جسده الفتى ونفسه الشاعرة ، فقرر أن يكسر بنفسه كل قيد موروث ، وأن يستبدل بالعالم الذي فرض عليه . عالما يصنعه هو باختياره ، فانتهج سلوك "الصعاليك" وأصبح من كبار زعمائهم فى الجزيرة العربية ، وتمرد على بني سلامان ، بل وأقسم أن يقتل منهم مائة رجل ثارا لذاته وقومه ، وتسليح لمهمته بكل مهارات الفروسية والقتال والعدو والتحمل ومعايشة الوحوش فى الصحارى والانقضاض المفاجئ والاختفاء السريع ، وبدأ القتلى من بني سلامان يتساقطون ، والشنفرى يختفى والفرع يزداد ، والخطط للإيقاع به أوقته تفشل ، حتى بلغ القتلى تسعة وتسعين رجلا ، لكنهم تمكنوا من الإحاطة به وقتله ، وقال قائلهم : لم يف بوعده ولم يبلغ قتلاه المائة ، وقرروا نكاية به ألا تدفن جثته ، وأن تترك للحيوانات

تنهشها ، ولم يبق منها إلا جمجمة جافة مسننة ملقاة على الطريق أغاظت رجلا من بني سلامان يوما فركلها بقدمه الحافية بقسوة فإذا بشظية من عظامها تخترق قدمه فيمرض ويموت ، وقال الناس : وفى الشنفري بنذره بعد موته وقتل الرجل المائة .

وقد رأينا فى الدراسة السابقة كيف رسم الشنفري فى قصيدته المشهورة "لامية العرب" صورة من أجمل وأدق صورة الحرية ، حين قرر أن يتخلص من كل القيود التى فرضت عليه ، بما فى ذلك قيود العيش مع الجنس البشرى نفسه ، التى يظن أن فيها الحماية من فوضى القتل والتدمير فى عالم الحيوانات ، فطرح تصوره الفني فى مجموعة من المشاهد المتعاقبة المحكمة .

فأصبحت مجمل اللوحات التى تشكلت منها "لامية العرب" صورة حرية كسر القيد الاجتماعى المفروض ، وإحلال البديل المنشود ، أبلغ فى الدلالة على رسوخ مفهوم الحرية ، كما تحددها المفاهيم الحديثة ، فى نفس الشاعر العربي القديم ، من آلاف الكلمات المباشرة ، التى تحلم بكلمة الحرية أو تهتف بها أو تصرخ من أجلها ، دون أن تقدم هذا التصوير الحى الذى يجعل من عالم الفن معادلا لعالم الواقع بل ومعدلا وحافزا على ملء ثغراته .

ولقد استقرت نغمة "العالم البديل" و "المكان البديل" بل والزمان البديل فأصبحت أداة من أدوات التحرك "الحر" للشاعر العربي فى عصوره المختلفة ولم تكن فكرة "الرحلة" التى أصبحت من تقاليد القصيدة العربية الراسخة إلا وجها من وجوه حرية الحركة ، وإذا كانت كثرة استعمالها فى مداخل قصائد المدح قد طغت على بعض جوانب جدتها ، وأعطتها معنى الوسيلة المتوقعة والصورة المبتذلة ، فإن بعض استعمالات الشعراء كانت تعيد إلى "الرحلة" وجهها الحقيقى الموازى "للحرية" والإباء وعدم الرضى بالقيم فى مكان يحس فيه الرجل "الكريم" بوادر الجفاء ، مثل تلك النغمة التى تطالعنا فى صدر سينية البحرى الشهيرة :

حضرْتُ رحلَى الهُمومُ فوجهتُ إلى أبيضِ المدائنِ عَنسى
أتسلى عن الهُمومِ وأسلى محلٍ من آلِ ساسانٍ دَرَسِ

أذكر تنهيمو الخطوب التوالى ولقد تُذكر الخطوبُ وتُتسلى
وإذا ما جفيت كنت حريّا أن أرى غيرَ مُصبحٍ حيثُ أمسى

إنها نعمة أصبحت تصف النفوس الحرة غير الراضية في مقابل النفوس
المستسلمة الخاضعة ، وقد تلو هذه النعمة قليلا فتشكل شريحة النفس الشديد
الإباء التي لا ترضى بما يرضى به عامة الناس من خلال "دورات الفلك" العادى ،
وترى أن التميز والفضل في رفض "الحياة العادية" التي تصور على أنها مجموعة من
القيود المعثرة ، يقول المتنبي :

أينَ فضلى إذا قنعتُ من الدهرِ بعيشٍ مُعجلٍ التَّنكِيدِ
ضاقَ صدريَ وطالَ في طلبِ الرز قِ قيامى وقلَّ عنه قُعُودى
أبداً أقطعُ البلادَ ونَجْمى في نُحوسٍ وهِمَّتْ في سَعُودِ
عش عزيزا أو مت وأنت كريم بين طعن القنا وخفق البنود
فروّس الرماح أذهبُ للغيـط وأشفى لغلِّ صدرِ الحقـود

إن المتنبي كثيرا ما جسد هذا المفهوم الفنى الذى يجعل "حرية" الحركة قرينا لكل
درجات النبل والسمو ، وفتحا لكل أبواب الطموح ، ويجعل على العكس "قيد" الحركة
قرينا لكل درجات الوخم والكسل والتدنى والذبول ، وهو من هنا يرفض هذا القيد
حتى عندما يقع فيه ويرسف فى أغلاله يرفض أن يمتد من جسده إلى روحه التى
يحرص على أن تظل حرة وهو من هنا يرسل من سجنه إلى "أبى دلف" الذى توعدده
بطول بقائه فى الحبس .

أهونُ بطولِ الثَّواءِ والتَّلفِ والسجنِ والقيدِ يا أبادُلفِ
غيرَ اختيارٍ قبلتُ بركَ بى والجوعِ يرضى الأسودَ بالجيفِ
كُنْ أيها السجن ، كيف شئتَ ، فَقَدْ وطنتُ للموتِ نفسَ مُعتـرفِ
لو كان سُكْنائى ، فيكَ منقصـةً لم يَكُن الدُرُّ ساكنَ الصـدفِ

وهو عندما يجد نفسه فى سجن أوسع فى رحاب "كافور" ، مقيد السعى إلى الطموح ، محبط الآمال ، قريباً من الراحة فى الفراش ، كما يتمنى كثير ممن يركنون إلى قيود العادات ، يدرك أن ذلك نذير الذبول الذى يقود إلى الفناء ، ويعرف أن المرض الذى حل بجسمه ، فى شكل الحمى العاصفة ، ليس ناتجاً عن طعام فاسد أو شراب آسن ، كما يقول الأطباء ، ولكنه ناتج عن "قيد حرية" الحركة شأن الجواد الذى يحبس عن الجرى والانطلاق فيصيبه المرض والذبول :

وَمَلَنَى الْفَرَّاشُ وَكَانَ جِسْمِي	يَمَلُّ لِقَاءَهُ فِي كُلِّ عَمَامٍ
قَلِيلٌ عَسَائِدِي ، سَقَمٌ فُؤَادِي	كَثِيرٌ حَاسِدِي صَعْبٌ مَرَامِي
عَلِيلُ الْجِسْمِ مُتَتَنِّعُ الْقِيَامِ	شَدِيدُ السُّكْرِ مِنْ غَيْرِ الْمُدَامِ
يَقُولُ لِي الطَّبِيبُ أَكَلْتَ شَيْئًا	وَدَاؤُكَ فِي شَرَابِكَ وَالطَّعَامِ
وَمَا فِي طَبِّهِ أَنِّي جَوَادٌ	أُضِرُّ بِجِسْمِهِ طَوْلُ الْجَمَامِ
تَعَوَّدَ أَنْ يُغْبِرَ فِي السَّرَايَا	وَيَدْخُلَ مِنْ قَتَامٍ فِي قَتَامِ
فَأَمْسَكَ ، لَا يُطَالُ لَهُ فِيرَعِي	وَلَا هُوَ فِي الْعَلِيقِ وَلَا اللَّجَامِ

وإذا كان السجن بدائرتيه الضيقة والواسعة عند المتنبي ، قرين القيد ورمز الذبول ، وباعث الأمراض ، وقاتل الطموح ، فإن "حرية" الحركة هى النقيض المأمول، وهى تفيض بلا حدود ، لأن همها الأول أن تكسر فكرة "الحدود" ومن ثم فإن المتنبي على قوة ما أوتى من هيمنة على اللغة ، يرى أن الهدف الذى تؤدى إليه حرية الحركة، يستعصى على أن "يحبس" حتى داخل كلمات اللغة فهو عنده "أجل من أن يسمى" ومن أجل الوصول إليه لابد أن يستهان بكل القيود والحدود :

تَقَرَّبَ لَا مَسْتَعْظَمًا غَيْرَ نَفْسِهِ	وَلَا قَابِلًا إِلَّا لِخَالِقِهِ حَكْمًا
وَلَا سَأَلَكَ إِلَّا فُؤَادَ عَجَاجَةٍ	وَلَا وَاجِدًا إِلَّا لِمَكْرُمَةِ طَعْمَا
يَقُولُونَ لِي : مَا أَنْتَ ؟ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ	وَمَا تَبْتَغِي ؟ مَا أَبْتَغِي جَلًّا أَنْ يُسَمَّى

وإني لمن قوم كأن فيؤسني
بها أنف أن تسكن اللحم والعظما
فلا عبرت بي ساعة لا تُعزني
ولا صحبتني مهجة تقبل الظلما

إن هذه التجليات التي يقودنا إليها استشراف نسائم "الحرية" في الشعر العربي القديم والوسيط ، تقودنا إلي آفاق لا تحد ، قبل أن يلبس هذا المفهوم كلمة "الحرية" كما نعهدها في العربية المعاصرة ، وهذه الآفاق لم تتوقف عن الفنى والاتساع ، بعد أن عرفت اللغة المعاصرة كلمة "الحرية" بمعناها المألوف لنا اليوم ، وعرف الشعر المعاصر أنماطا من التشكيل الفني لها ، أزداد تراثنا الشعري حول الحرية غني وامتاعا .

* * *

بردة كعب بن زهير

القصيد

- ١- بَانتُ سَعَادُ فقلبي اليَوْمَ مَتَبُولُ مُتَيِّمٌ إِرْهَافًا لَمْ يُفَدَ مَكْبُولُ
- ٢- وما سَعَادُ غَدَاةَ الْبَيْنِ إِذْ رَحَلُوا إِلَّا أَغْنَى ، غَضِيضُ الطَّرْفِ ، مَكْحُولُ
- ٣- هَيْفَاءُ مَقْبَلَةٌ عِجْزَاءُ مَدْبُورَةٌ لَا يُشْتَكِي قِصْرَ مِنْهَا وَلَا طُولُ
- ٤- تَعْلُو عَوَارِضَ ذِي ظَلَمٍ إِذَا ابْتَسَمَتْ كَانَتْهُ مِنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ
- ٥- أَكْرَمَ بِهَا خَلَّةٌ ، لَوْ أَنَّهَا صَدَقَتْ مُوْعِدَهَا أَوْلُو أَنْ النِّصْحَ مَقْبُولُ
- ٦- فَمَا تَدُومُ عَلَى حَالٍ تَكُونُ بِهَا كَمَا تَلَّوْنَ فِي أَثَوَابِهَا الْغُولُ
- ٧- وَلَا تَمْسِكُ بِالْعَهْدِ الَّذِي زَعَمْتَ إِلَّا كَمَا يُمْسِكُ الْمَاءُ الْغَرَابِيلُ
- ٨- أَرْجُو وَأَمَلُ أَنْ تَدْنُو مَوْدَتَهَا وَمَا إِخَالُ لَدَيْنَا مِنْكَ تَنْوِيلُ
- ٩- أَمْسَتْ سَعَادُ بِأَرْضٍ لَا يَبْلُغُهَا إِلَّا الْعَتَاقُ النُّجِيبَاتُ الْمَرَاسِيلُ
- ١٠- وَقَالَ كُلُّ خَلِيلٍ كُنْتُ أَمْلَسُهُ لَا إِلَهِيْنِكَ إِنْ نِي عَنْكَ مَشْغُولُ
- ١١- فَقُلْتُ خَلُّوا سَبِيلِي لَا أَبَالِكُمْ فَكُلْ مَا قَدَرَ الرَّحْمَنُ مَفْعُولُ

١ - بانت : فارقت ، متبول : هالك ، مكبول : مقيد .

٢ - البين : الفراق ، أغن : فى صوته غنه .

٣ - هيفاء : طويله ، عجزاء : ذات عجيذة مستديرة .

٤ - العوارض : مقدم الأسنان ، الظلم : شدة الصفاء ، المنهل : الكأس الأولى ، المعلول : الكأس

الثانية .

٥ - الخلّة : الصديقة .

٨ - تنويل : تحقيق المنال .

٩ - العتاق : النوق النجبية ، المراسيل : النوق السهلة السير .

١٠ - لا ألهينك : لا أكون معك ولا أحملك .

١١ - لا أبالكُم : تعبير عن التذمر .

- ١٢- كُلُّ ابْنِ أَنْثَى وَإِنْ طَالَتْ سَلَامَتُهُ يَوْمًا عَلَى آلِهِ حُدْبَاءَ مُحْمُولٍ
 ١٣- أَنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولُ
 ١٤- مَهْلًا هَذَا الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةً الْقُرْآنَ فِيهَا مَوَاعِيظٌ وَتَفْصِيلُ
 ١٥- لَا تَأْخُذْنِي بِأَقْوَالِ الْوَشَاةِ وَلَمْ أَذْنِبَ ، وَلَوْ كَثُرَتْ عَنِّي الْأَقَاوِيلُ
 ١٦- لَقَدْ أَقُومُ مَقَامًا لَوْ يَقُومُ بِهِ أَرَى وَأَسْمَعُ مَا لَوْ يَسْمَعُ الْفِيلُ
 ١٧- لَظُلَّ يَرَعَدُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ لَهُ مِنْ الرَّسُولِ بِإِذْنِ اللَّهِ تَنْوِيلُ
 ١٨- حَتَّى وَضَعْتُ يَمِينِي لَا أَنَا زَعَمَ فِي كَفِّ ذِي نَقَمَاتٍ ، قِيلَهُ الْقِيلُ
 ١٩- إِنْ الرَّسُولَ لَنُورٌ يَسْتَضَاءُ بِهِ وَصَارُمْ مِنْ سَيُوفِ اللَّهِ مَسْلُورُ
 ٢٠- فِي عُصْبَةٍ مِنْ قَرِيشٍ قَالَ قَائِلُهُمْ بِيْطْنِ مَكَّةَ لَمَّا أَسْلَمُوا ، زَلُّوا
 ٢١- زَالُوا فَمَا زَالَ أَنْكَاسٌ وَلَا كُشْفُ عِنْدَ اللَّقَاءِ وَلَا مِيلٌ مُعَاذِيلُ
 ٢٢- شَمُّ الْعِرَانِينَ ، أَبْطَالُ ، لِبُوسُهُمْ مِنْ نَسِجِ دَاوُدَ فِي الْهَيْجَا سَرَابِيلُ
 ٢٣- بَيْضٌ سَوَابِغٌ قَدْ شَكَّتْ لَهَا حَلَقُ كَانَتْهَا حَلَقُ الْقَفْعَاءِ مَجْدُولُ
 ٢٤- يَمْشُونَ مَشَى الْجَمَالِ الزَّهْرِ يَعْصِمُهُمْ ضَرْبٌ إِذَا عَرَدَ السُّودُ التَّنَابِيلُ

١٢- الحُدْبَاءُ : المقوسة ، والآلة الحُدْبَاءُ هِيَ النَعَشُ . ١٤- النَافِلَةُ : العطية .

١٧- التَّنْوِيلُ : العطاء .

١٨- ذُو النَّقَمَاتِ : شديد الانتقام ، قِيلَهُ الْقِيلُ : قوله الصادق الحق .

١٩- السَّيْفُ الصَّارِمُ : القاطع .

٢٠- زَلُّوا : هاجروا وانتقلوا ، وهو يشير إلى إجبار مسلمي مكة على ترك ديارهم بعد الإسلام .

٢١- أَنْكَاسٌ : جمع نكس وهو الضعيف ، الكشف : الجبناء الذين ينكشفون عند اللقاء ويهزمون ، الميل : الذي يميلون من الخوف ولا يصمدون ، المعاذيل : غير المسلحين .

٢٢- العِرَانِينَ : الأنوف ، وشمم الأنوف ، كناية عن الكبرياء والترفع ، نسج داود : الحديد والسرابيل : الدروع .

٢٣- السَّوَابِغُ : الواسعة : شكت الحلق : جدلت وأدخل بعضها في بعض ، القفعاء : نبات صحراوي يشبه حلق الدروع .

٢٤- الزَّهْرُ : البيضاء ، عرد : جبن وفر ، التَّنَابِيلُ : الكسالى الأقزام .

- ٢٥- لا يَفْرَحُونَ إِذَا نَالَتْ رِمَاحُهُمْ قَوْمًا وَلَيْسُوا مجازيعاً إِذَا نِيلُوا
٢٦- لَا يَقَعُ الطَّعْنُ إِلَّا فِي نَحْوِهِمْ مَا إِنَّ لَهُمَ عَنْ حِيَاضِ الْمَوْتِ تَهْلِيلُ

الشاعر والنص

لم يكد يبلغ نص شعري من الشهرة والتداول وشيوع الذكر على ألسنه طبقات مختلفة ، ما بلغه نص كعب بن زهير على صعوبة ألفاظه ، وحداثة عهد صاحبه بالإسلام ، واحتفاظه بطابع أقرب إلى روح الشعر الجاهلي الذي كان كعب يغمس فيه جسده حتي مشارف الفم ويشكل حلقه من أقوى سلاسله تتفرع عند زهير بن أبي سلمى والد الشاعر ، وصاحب المعلقة المشهورة ، وأحد الذين شكلوا مدرسة التجويد والتنقيح في العصر الجاهلي حتى أطلقت على قصائدهم صفة "الحوليات" لأن مراجعة القصيدة بعد كتابتها كانت تستغرق عندهم حولا كاملا .

بلغت القصيدة حدا من الشهرة عبر عنه أحد المتصوفة حين قال "حدثني بعض أسيادنا بالأسكندرية بإسناده أن بعض العلماء كان لا يستفتح مجالسه إلا بقصيدة كعب ، فقليل له في ذلك ، فقال : رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم فقلت يا رسول الله ، قصيدة كعب أنشدتها بين يديك ؟ فقال نعم ، وأنا أحبها وأحب من أحبها ، قال فعاهدت الله أنني لا أدخل من قراءتها كل يوم ولم تزل الشعراء من ذلك الوقت إلى الآن ينسجون على منوالها ، ويقتدون بأقوالها ، تبركا بمن أنشدت بين يديه ونسب مدحها إليه .

وقد تجسدت هذه الشهرة في غزارة عدد المخطوطات والمطبوعات والشرح والمعارضات التي دارت حول هذه القصيدة وحول ترجماتها إلى اللغات الأجنبية حيث ترجمت إلى معظم اللغات الإسلامية ، بالإضافة إلى ترجمتها إلى الألمانية سنة ١٧٨٤ وإلى الفرنسية أكثر من مرة ، واحدة بترجمة "رو" سنة ١٩٠٤ مع نشر شرح

٢٥- المجازيع : من أصابهم الخوف والجزع ، نيلوا : غلبهم عدوهم .

٢٦- تهليل : هروب وفرار .

الباجورى لها وأخرى ترجمة بأسية سنة ١٩١٠ وقد أحصى المستشرق الألماني كارل بروكلمان ، أكثر من خمسة وثلاثين شرحا لقصيدة كعب بن زهير بلغات العالم المختلفة ، بالإضافة إلى عشرات الأعمال الشعرية التي عارضتها ونسجت على منوالها .

ولم تكن بدايات كعب بن زهير تدل أبدا على أنه سوف يكون صاحب أشهر قصيدة فى مديح الرسول ، فقد بدأ حياته محاربا للإسلام ، وهاجيا لمن أسلم من قبيلة مزينة التي كان ينتمى إليها ، وعندما أسلم أخوه "بجير" هجاه كعب هجاء مريرا ، وسخر من أتباعه لهذا الدين الجديد ، ولما علم الرسول بذلك أهدر دمه ، وخاف أخوه بجير فكتب إلي كعب أن يسرع بإسلامه أو أن يهرب فى فجاج الأرض بعيداً عن موطن الدعوة ، فجاء كعب إلى المدينة متنكراً ملثماً ، ودخل مع أبى بكر علي الرسول فلما سلم النبي من صلاة الصبح ، جاء أبو بكر به وقال يا رسول الله: هذا رجل جاء ليبايعك على الإسلام فبسط النبي يده ، فحسر كعب عن وجهه وقال : هذا مقام العائذ بك يا رسول الله ، أنا كعب بن زهير فتجهم له نفر من الصحابة وأغلظوا له ، لذكره النبي صلى الله عليه وسلم من قبل ذكرا غير حسن ، ولكن النبي أمنه ، وطلب كعب أن يسمح له بإلقاء قصيدة فاستمع له الرسول ، فأنشده "بانت سعاد" فاستحسنها النبي ، وكافأه عليها ببردة ألبسها إياه ، وقد اشتراها معاوية بن أبى سفيان بعد ذلك من كعب بعشرين ألف درهم ، وظلت البردة التي يلبسها خلفاء بني أمية فى العيدين وسميت القصيدة باسم البردة وألبست صاحبها بردة مجد لا يبلى ، وصارت من أشهر أشعار العرب .

إن قصيده كعب "بانت سعاد" أصبحت أكثر شهرة فى المديح النبوي من قصائد الشاعر الأنصاري حسان بن ثابت الذى حمل لقب شاعر الرسول وكان شعره فى طبقة عالية جيدة ، وكانت عاطفته الدينية بالتأكيد ، أقوى من عاطفة كعب وقت كتابة قصيدته التي كانت أقرب إلى الاعتذار وطلب العفو وكانت قيم المديح فيها أقرب إلى مديح الملوك منها إلى مديح الأنبياء ، ومع ذلك فإن المسلمين فى عهد النبوة وبعدها ،

أولوا قصيده كعب أقصى درجات الاهتمام ، فكيف نفسر سر الفرح بهذه القصيدة والاعتناء بها ، وتحولها إلى نص شبه ديني على مر العصور ؟

إن التصور "الإعلامي" لدور الشعر في هذه المرحلة ، ربما يقدم تفسيراً أولياً لشهرة قصيدة كعب ، ذلك أن الشعر كان يمثل سلاحاً "دعائياً" خطيراً في هذه الفترة يساعد على تشكيل ما يسمى الآن "الرأي العام" وكانت أهمية الشاعر الجيد تساوى في عصرنا أهمية وسائل الإعلام المقروءة أو المسموعة أو المرئية ، ولهذا كانت مناصرة الشاعر لفرد أو لقبيلة أو لرأي عاملاً من عوامل نجاحه ، ومن هنا فقد لعب الشعراء دوراً هاماً في الحياة السياسية الإسلامية خاصة في العصرين الأموي والعباسي ، وقد كان كعب بن زهير والأعشى يمثلان أهم شاعرين ظهرا في نهاية العصر الجاهلي ولهذا تطلعت أنظار المسلمين إلى انضمامهما لركب الإسلام ، وكاد الأعشى أن يدخل الإسلام في آخر عمره ، عندما رأى كفة الميزان تميل لصالح الدعوة الجديدة ، وأعد بالفعل قصيدة في مدح الرسول ، وركب متوجهاً بها إليه ، ولكن قريشاً التي كانت تتابع الموقف ، خافت كثيراً من عواقب هذه الخطوة ، فتصدت للأعشى في الطريق قبل أن يصل إلى المسلمين وأغرقت الأعشى بكل الوسائل ، فقبل في النهاية أن يؤجل إسلامه عاماً ، وأن يأخذ في مقابل ذلك مائة من الإبل هدية له ، ولكنه كما تقول الروايات - وقع أثناء عودته من على جملة فمات .

وإذا كان المسلمون قد حزنوا لعدم انضمام الأعشى لهم ، فإنهم قد سعدوا كثيراً بانضمام كعب بن زهير الشاعر لهم ، ومدحه لنبيهم ، وربما زاد في ذلك موقف المناوأة والعدواة السابقة - والفضل ما شهدت به الأعداء - فجرى الاهتمام بقصيدته ، والتوسع في روايتها لكي تصل إلى أسماع العرب ، مسلمين وغير مسلمين في بداية الأمر ، ثم تستقر في وجدان المسلمين ، مرتبطة برضا الرسول عنها ، وتقديمه برده جائزة لها ، فيسعد المسلمون في كل عصر ومصر بما سعد به الرسول ، ويحلمون بجائزة من جوائز رحمته كما قال القاضي محي الدين بن عبد الظاهر :

لقد قال كعب في النبي قصيدة وقلنا عسى في مدحه نتشارك
فإن شملتنا بالجوائز رحمة كرحمة كعب فهو كعب مبارك

غير أن هذا التكريم من الرسول عليه الصلاة والسلام لهذه القصيدة وإثابته عليها يحمل في ذاته معني دقيقا من معاني موقف الإسلام من الإبداع الأدبي وهو موقف يمكن أن ينسحب على الإبداع الفني عامة ، فمطلع القصيدة الذي أعطاها عنوانها هو الغزل ، وهو غزل في سعاد التي رحلت فأصبح القلب بعدها وكأنه غائب عن الوجود وهو من شوقه إلى سعاد كأنما رحل في أثرها ، وقيد بقيود لم يستطع الفكاك منها ، أما "سعاد" المحبوبة تلك فإنه يتذكرها ساعة الرحيل ، كانت غزالا في صوته غنة وهي تنطق كلمات الوداع وكانت الجفون مسبلة على العيون الكحيلة ، إن هذه الفتاة مكتملة الملامح الجسدية فأنت إذا رأيته مقبلة عليك ترى قواما ممشوقا فارعا ، وإذا رأيته وقد انصرفت ترى تكوينا أنثويا يتمثل في العجيزة المستديرة وهي وسط في قوامها ، أما إذا ابتسمت فإن شدة الصفاء في الثغر الجميل تجعله كأنما سقى بالخمرة المرة بعد المرة ، وما أطيبها من صديقة لو أنها كانت صادقة الوعد ، لكنها شأن الحسناوات تتقلب في أحوالها بين الرضا والغضب وتبدو وكأن لها مائة لون ، كما أن للغول الوهمي مائة شكل يتبدى خلالها ، أما الوعود التي تبذلها فإنك لا تستطيع أن تمسك بها إلا إذا كنت تستطيع أن تمسك بالماء في الغربال ، ولكنني علي أي حال أتمسك بالرجاء والأمل في المودة وإن كنت لا أعتقد أنه سوف يتحقق لي المنال .

هذه الصورة الغزلية المشتعلة على كثير من الصور الحسية ، عندما تنشد في مجلس الرسول فيستحسنها ويثيب عليها ، تدل علي أن الإسلام منذ البداية فرق بين الكلام العادي الذي يدور في الحياة اليومية لأغراض عملية ، ويحاسب صاحبه عليه صدقا أو كذبا وتلميحا أو تصريحاً وإساءة أو إحسانا ، وتتم المطابقة فيه بين القول والفعل المقابل له ، وبين الكلام الفني الذي يهدف إلى إثارة المشاعر وترقيق الأنواق ، وصناعة التشكيل الجميل ، وذلك لا يحاسب بمعايير الكلام العملي اليومي ولا

بمطابقة القول للفعل وإنما يحمل معايير أخرى ، عبر عنها إصغاء الرسول لهذا المقطع الغزلى فى بداية القصيدة واستحسانه للشاعر وإثابته فى نهاية السماع ، ولو تصورنا أن هذه الصور قيلت فى "كلام عادى" غير فنى أمام الرسول لكانت موضع استهجان منه ومن حاضرى مجلسه ، ومن هنا فإن الدرس المستخلص من روح الإسلام هو عدم معاملة الكلام "الإبداعى الجميل" بمعايير "الكلام العادى العملى" والتوسع فى الإصغاء إلى اللغة الفنية .

إن المقطع الثانى والذى يمتد على مساحة عشرة أبيات يغطى لحظة الخوف التى عاشها الشاعر عند ما بلغه التهديد بإراقه دمه وأحس أن الأرض قد ضاقت عليه بما رحبت وأن كل الأصدقاء قد تخلوا عنه وشغلوا عن مناصرته ، وأنه استسلم فى النهاية للقدر الذى لا مفر منه وأدرك أن ما قدره الرحمن سوف يكون ، وأن الموت هو غاية كل حى ومصير كل ابن أنثى أن يحمل على نعش يصنع من خشبة حذباء مقوسة والشاعر ينسل من هذه اللحظة المخيفة فيفتح نافذة من ضوء الأمل من خلال الرجاء فى عفو الرسول ، وتكون هى أولى خطوات الاعتذار والمديح فى أن واحد وتكون أيضا مدخلا لتحويل الخطاب فى القصيدة من ضمير الغائب "أن رسول الله" إلى ضمير المخاطب : "مهلاً : هداك الذى أعطاك نافلة القرآن" وهو ضمير يحمل الألفة والتقرب ، وتكون أيضا بداية الاعتراف بالنبوة والقرآن ، ثم يستعير الشاعر لغة "ملك الاعتذاريات" عند الشعراء الجاهليين ، وهو النابغة الذبياني ، فيأخذ عنه فكرة النصيح بعدم سماع كلام الوشاة ولو كثرت أقاويلهم ، ويعود الشاعر إلى تصوير لحظات الرعب التى كان يشعر بها بعد سماعه الوعيد بإراقه دمه تصويرا فنيا جميلا فيرسم صورته وأشباح الوعيد تطارده وأصواتها من الغلظة حتى لو سمعها الفيل لظل يرتعد خوفا إلا إذا أنقذه أمل من الرسول بالعفو عنه . إن المقطع الثالث الذى يمتد من البيت التاسع عشر إلى نهاية القصيدة ، يدور حول كوكبة الرسول وصحابته من المهاجرين خاصة ، وذلك تخصيص أغضب الأنصار قليلا ، حتى خصهم كعب بقصيدة مديح أخرى ، وفي هذا المقطع يبدو الرسول صلوات الله وسلامه عليه على رأس هذه الكوكبة وقد مثل جانبى الرحمة والرغبة ، فهو نور

يستضاء به وسيف من سيوف الله مسلول وصارم ، وحوله هذه الجماعة القرشية التي تحملت العنت في سبيل دينها ولما خيروا بين التمسك بالدين والهجرة من مسقط الرأس ، رحلوا غير جبنا ولا ضعفاء ، أنوفهم مرفوعة للسماء ودروعهم منسوجة من الحديد ، سابغة عليهم وقلوبهم مملوءة بالبطولة ، وحلق الحديد يغطي أجسامهم المحاربة وقد تشابكت الحلقات حتى صارت مجذولة متداخلة ، أما إذا اقتحموا ميدان الحرب فهم يتحركون في ثبات الجمال ، ويكيلون الضربات لعدوهم ولا يخافون مما يوجه إليهم من ضربات ، وهم لطول خبرتهم بالحروب يعلمون أن الحرب سجال يوم لك ويوم عليك ، ولهذا فإنه لا يستخفهم الفرع إذا انتصروا ونالت رماحهم من عدوهم ، ولا يهدم الجزع إذا نالت منهم رماح الأعداء ، وفي كل الحالات فإنهم لا يعرفون الهرب ، ولا يتلقون الطعنات إلا في نحورهم وصدورهم لا في أقفائهم وظهورهم .

إن الصدي الواسع الذي وجدته قصيدة كعب بن زهير "بانت سعاد" على امتداد أكثر من أربعة عشر قرناً من الزمان ، ليدل فيما يدل على أن رحلة النص الأدبي ، تبدأ طريقها الحقيقي في نفس القارئ ، عندما يحكم المبدع إرسال النغمة الصحيحة الأولى ، فتتفاعل من خلال المتلقي مع آفاق ربما لم تكن في حسابان المبدع الأول ، ويتخلق النص كائناتاً حياً مستقلاً لا يتوقف نموه ما بقيت أذن سامعة وعين فاحصة ووجدان متذوق .

* * *

رباعية الفناء
فى مرثية أبى ذؤيب الهذلى

تمثل مرثية أبى نؤيب الهذلى لأبنائه واحدة من عيون المراثى فى الشعر . تتصدر عند بعض أصحاب كتب المختارات الشعرية القديمة قائمة القصائد المختارة فى هذا الفن الشعرى . وقد عدها أبو زيد القرشى صاحب جمهرة أشعار العرب أولى القصائد السبع التي اختارها من مراثى العرب القدماء .

والدوافع الإنسانية التي تكمن وراء القصيدة تبدو شديدة القسوة ، فقد قيل إن أبناء أبى نؤيب الخمسة أو الثمانية على اختلاف الروايات ، قد اختاروا الهجرة طلبا للرزق ، وتركوا أباهم في شيخوخته وحيدا ، وإذا بالطاعون يفاجئهم في مهجرهم فيحصدهم جميعا في عام واحد . وهو حدث يكفى بأن يهد كاهل الشيخ العجوز ويلزل الأرض من تحت قدميه . ويهز أرجاء السماء فى عينيه . لكن قسوة الدوافع لا يمكن أن تكون وحدها سببا فى خلود عمل فني . فكم من الآباء ثكلوا أبناءهم ، وأطلقوا صراخا عاليا أو نشيجا مكتوما وتأثر بهم المحيطون وأشفق عليهم أبناء أيامهم . ولكن صفحة حزنهم طواها الزمن برحيلهم . أو بدل بها صفحة أخرى فى حياتهم .

إن البنية الفنية المحكمة وحدها هى التي يمكن أن تقاوم الفناء والنسيان وتجعله مستعصيا على الجفاف والذبول . وعلينا أن نفتش ونحن نعيد قراءة القصيدة عن الأسرار التي جعلتها تفلت من أسوار الفناء مع أنها تتحدث عن الفناء . وتخرج عن لحظة المتغير إلي ديمومة الثابت ، أو توسع مجالها من الظاهرة الإنسانية إلى الظاهرة الكونية ، ثم تتهدى من خلال ذلك كله فى عفوية وعمق معا إلى بنية لغوية دافئة ومشعة . لقد تجاوزت القصيدة منذ اللحظة الأولى نقطة التجمد عند لحظة الحزن الأبوية لكي تجعل منها دافعا نحو لحظة التساؤل الوجودية . وطورت الموقف من ثم إلى موقف الصراع الكلى بين الوجود والعدم الذي يقع الإنسان فى طية من طياته ويخضع لمجمل قوانينه .

ولقد بدأت القصيدة بما يمكن أن يشبه دقة المسرح عندما لخصت القضية فى مصراعين يمثلان القرار والجواب ، التساؤل ومؤشرات الرد :

أَمِنْ الْمُنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ ؟ وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ

وهذا الصوت الأول الذي لا يعلم مصدره . لكن يوهم بمناخ الديالوج الحوارى يشفعه صوت آخر معلوم المصدر هذه المرة . لكى يضيف إلى السؤال المطلق سؤالا نسبيا يتكون من طرفيهما معا ، دائرة الصراع؛ الدهر والإنسان :

قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لَجِسْمِكَ شَاحِبًا مُنْذُ ابْتَدَلْتَ وَمِثْلُ مَالِكٍ يَنْفَعُ
أَمْ مَا لَجِسْمِكَ لَا يُلَانِمُ مَضْجَعًا إِلَّا أَقْضَى عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ

إن ثنائية السائل ، وثلاثية السؤال حول التوجع والشحوب والأرق لن يتناول الشاعر منها إلا طرف خيط واحد . يجعل مدخله إليه هذه الأداة النحوية التفصيلية "أما" والتي توهم بأنه سيعود على التساؤلات الباقية . ولكنه لن يعود إليها أبدا . وكأنه منذ البدء يعطي الإيحاء باختلال التوازن من خلال تعدد السائل والأسئلة ووحددة المجيب ، وكأنه أيضا يومئ إلى أن أسئلة الكون أكبر من أن نجيب عنها جميعها وكأنه كذلك يضع خاتمة سريعة لهذا الديالوج الحوارى الذى بدأ به القصيدة لينتقل إلى مونولوج طويل بعد أن أسس له بدرجات ازدواج السائل وتعدد الأسئلة .

إن المونولوج الذى يمثل عصب القصيدة وصلبها يتشكل من أربع لوحات كبرى قد تبدو للوهلة الأولى غير متلاحمة . ولكنها تصب جميعا فى مجرى التساؤل الذى أثاره حوار المفتتح .

وتبدأ اللوحة الأولى من البيت الرابع حتى البيت الثامن عشر وترصد الرحيل الفاجع لأبنائه ويصور البيتان الأولان من اللوحة "الحدث المحورى" وأثاره المباشرة :

فَأَجَبَتْهَا أَمَا لَجِسْمِي إِنَّهُ أَوْدَى بَنِيَّ مِنَ الْبِلَادِ فَوَدَّعُوا
أَوْدَى بَنَى فَأَعْقَبُونَنِي حَسْرَةً بَعْدَ الرِّقَادِ وَعَبْرَةً مَا تُقْلِعُ

ثم تتقدم القصيدة في الأبيات الأربعة التالية لوصف درجات الصراع المتنامي وهو صراع يتم أولا بين هوى الأبناء وهوى الآباء بين المغامرة والخوف ثم يتم ثانيا بين الإرادة الإنسانية والقدر ولسوف تنتصر المغامرة على الخوف . وترجع حتى من الناحية الكمية في البنية الشعرية كفة القدر على الإنسان :

سَبَقُوا هَوًى وَأَعْنَقُوا لَهْوَاهُمْ	* فَتَخَرَّمُوا وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعٌ
فَغَبِرَتْ بَعْدَهُمْ بَعِيشٌ نَاصِبٌ	* وَإِخَالُ أَنَّى لَأَحِقُّ مُسْتَتَبِعُ
وَلَقَدْ حَرَصْتُ بَأَن أَدَافِعَ عَنْهُمْ	* وَإِذَا الْمَنِئَةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ
وَإِذَا الْمَنِئَةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا	* أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

ولقد رمزنا للأشطر التي تمثل سطوة القدر بنجمة في أولها ويمكن بسهولة ملاحظة التفوق لها بالقياس إلي تلك التي تعبر عن إرادة الإنسان . لكن الحوار بينهما سوف يظل متصلا وسوف تتأرجح الكفة هنا أو هناك بين عاملين يبرزان بوضوح في بقية أبيات اللوحة الأولى وهما عامل الاستسلام وعامل التماسك والشاعر يحرص على أن يظل خيطاهما مشدودين لكي يشكلوا لحمة الصراع وسداه فإذا ما غلبت لحظة الضعف والاستسلام في البيت العاشر :

فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ جُفُونَهَا سُمِلَتْ لِشَوْكِ فَهَى عُورٌ تَدْمَعُ

وارزنتها لحظة التماسك في البيت التالي له :

وَتَجَلَدَى لِلشَّامَتَيْنِ أَرِيهُمُ أَنَّى لَرِيْبِ الدَّهْرِ لَا أَتَزَعُ زَعُ

ثم عادت موجه الاستسلام مرة أخرى في بيتين تالين يبدو فيهما المرء مجرد صخرة بارزة تتخذها الحوادث هدفا لما تحمله من الأحجار ويبدو فيها الفناء حتما لا بد أن ينتظر :

حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَرَّةٌ	بَصْفًا الْمَشْرِقِ كُلَّ يَوْمٍ تُقَرَعُ
لَأَبْدُ مِنْ تَلَفٍ مُقِيمٍ فَانْتَظِرْ	أَبَارِضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرَى الْمَضْجَعُ

وتسود هذه النغمة بقية أبيات اللوحة ناسجة من تقابلات التماسك والاستسلام
أضلاع المرآة التي تنعكس عليها رؤية الشاعر لقضية الوجود والفناء حين يضعها فى
إطار الفعل الإنسانى ويرصد من خلالها رد الفعل على النفس المتقلبة :

والنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَبَتْهَا وَإِذَا تُرِدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ

لكن القصيدة ما تلبث أن تخطو خطوة فنية واسعة ، عندما تنقل مجال الرؤية من
الفعل الإنسانى إلى الفعل الكونى العام وترصد فى إطاره فكرة الوجود والعدم ، ومن
خلال هذا المنظور الفني تضيف القصيدة ثلاث لوحات فنية إلى لوحاتها الأولى تتصل
الأولى منها بمصرع حمار الوحش ، وترسم الثانية مصرع الثور ، ثم تعود الثالثة
والأخيرة إلى مصرع الإنسان عندما يتحدى الموت باختياره فارسا محاربا ، وكأن
هذه اللوحة الأخيرة تشكل عند الشاعر صدى لوحته الأولى التي صورت الإنسان وقد
لاقى الموت مكرها مرغما حتف أنفه أمام رياح الطاعون .

ولقد عمد الشاعر فى ربط لوحاته بالمناخ العام للقصيدة إلى طريقة التوازي
والإيحاء ، لا إلى طريقة الربط التشابهي والاستنتاجي التي ربما تكون أكثر شيوعا
فى قصائد الشعر العربى ، واعتمد فى الربط بين اللوحات على وحدة النغمة "المفتاح"
التي تكاد تشبه فتح الستار لفصل جديد من مسرحية متصلة وقد تمثلت هذه النغمة
المفتاح فى جملة شعرية ترددت ثلاث مرات فى فواتح اللوحات الثلاث ، وهى جملة
"والدهر لا يبقى على حدثانه" وقد تكررت فى الأبيات "التاسع عشر" و "الأربعين" و
"الثانى والخمسين" وقد يلاحظ على بنية هذه الجملة نفسها أنها لا تتصل بالضرورة
اتصالا حتميا من الناحية النحوية بالجملة التالية له . بمعنى أن الفعل يبقى وهو فعل
متعد لا يبحث له عن مفعول معين وإنما يستخدم على الطريقة التي وردت فى الآية
القرآنية "وما أدراك ما سقر لا تبقى ولا تذر" فالدهر هو هذه الآلة الضخمة التي تبدو
فكرة "الحدثان" الطاحنة أكبر مظاهرها ، وهى من خلالها لا تبقى على شئ وتطبق
قانونها على الكون كله ، والإنسان جزء منه .

وفى هذا الإطار ترد لوحة مصرع حمار الوحش لتشغل عشرين بيتا فى القصيدة (١٩ - ٣٩) وتندرج اللوحة فى نمو فنى دقيق يأخذ خطين بارزين الخط الصاعد وفيه تتجمع كل مظاهر الحياة والمد ، والخط الهابط المنحدر نحو الفناء ، ومع خط الصعود يبدو حمار الوحش متحركا فى صورة جديلة جماعية ، فحوله أربع من الجدائد وهى الأتن القوية ، وهو نفسه يتمتع بفتوة فى جسده تجعل نهيقه يملأ الآفاق ويتحرك بقوة وخيلاء وتيقظ ، وكأنه عبد مسبح "أو إنسان أسد" وتلك لقطة تذكر بفكرة أبى الهول عند الفنان النحات وكأنها وجدت صداها عند الفنان الشاعر ، ثم تمتد فكرة المد يعين عليها المرعى الخصب والتباهي أمام أنثاه الجميلة وهى أتان فارعه مثل القناة ، ووفرة ماء القيعان التى حطت بها مياه السحاب الصائف فاستقرت ، وتبلغ موجة الحياة قممتها لهذه الجماعة المطمئنة فى صورة تبادل العض واللعب والتهيو لما وراء ذلك من معانى التمتع بالحياة والرغبة فى امتدادها :

والدَّهْرُ لَا يُبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ	جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ
صَخْبُ الشَّوَارِبِ لَا يَزَالُ كَأَنَّهُ	عَبْدُ لَالِ أَبِي رِبِيعَةَ مُسْبِرُ
أَكَلَ الْجَمِيمِ وَطَاوَعْتُهُ سَمَحُجُ	مِثْلُ الْقَنَاءِ وَأَزْعَلْتُهُ الْأَمْـرُ
بِقَرَارِ قِيعَانٍ سَقَاها صَائِفُ	وَاهٍ فَأَنْجَمُ بَرْهَةً لَا يُقْلَسُ
فَمَكَّنْ حِينًا يَغْتَلِجُ بَرُوضَةً	فِي جَدِّ حِينًا فِي الْعِلَاجِ وَيَشْمَعُ

وإذا كان هذا القسم من اللوحة يمثل الخط التصاعدى تصل فيه موجة المد إلى مداها ، فإن الخط الهابط سوف يبدأ برصد لحظة الجزر فى مياه القيعان المحيطة بالجماعة الهادئة واضطرار الجماعة من ثم إلى المخاطرة بالمهاجرة بعيدا بحثا عن الماء ، وتلك الصورة تعادل فى وجدان الشاعر لحظة قلة موارد الحياة فى الوطن الآمن والمهاجرة تكاد تكون قرينة المخاطرة فى تتبع الموت :

حَتَّى إِذَا جَزُرْتَ مِيَاهَ رَزُونِهِ	وَبَأَى حَزَّ مَلَاوَةٍ يَتَقَطُّ
ذَكَرَ الْوُرُودَ بِهَا وَسَاوَمَ أَمْرَهُ	سَوَمًا وَأَقْبَلَ حِينَهُ يَتَتَبَعُ

وتبدأ الرحلة التي يقود فيها حمار الوحش القوى قطيعه ، عبر أرض السواد
الوعرة الواسعة وتعاندهم الطرق المرتفعة والجبال العالية ولكنهم يمضون أشبه
بالسهام المنطلقة ، وقائدهم أشبه بسهم القداح الذي لا يعرف حظه ويأمل أن يكون
خيرا ، وهم يمرون بأودية ملتفة الشجر فلا يعوقهم شئ ، فقائدهم مثل المدوس الذي
تصقل عليه السيوف وإن كان أضلع منها وأغلظ :

فاحتثُّهن من السَّواد وماؤه	بئر وعانده طريق مهْيُــــعُ
فكأنهن ربابةً وكأنه	يسرُّ يفيضُ على القِداح ويصدعُ
وكأنهــــا بالجزع جزع ينابح	وأولات ذى الحرجات نهبُ مجمعُ
وكأنما هو مدوسٌ مُتقلبُ	فى الكف إلا أنه هو أضلَعُ

ولقد يلاحظ على البناء الشعري لهذه الرحلة المخاطرة ، أن الشاعر استطاع أن
يبث فيها أنفاس القطيع المتلاحقة ، وحركة وقع أقدامه الرتيبة علي صخور الوديان
الوعرة خلال المشوار الطويل ، ولنتأمل فى كلمة ترددت أربع مرات فى ثلاثة أبيات
متتالية : "فكأنهن .. وكأنه .. وكأنها .. وكأنما" وبعيدا عن الوظيفة التشبيهية
والتصويرية التى تؤديها هذه الكلمة فإن البنية الصوتية لها والتي تتكون من مقطعين
أولهما طويل والثانى قصير واعتماد المقطع الأول فى بدايته علي انفجار حرف الكاف
تم استقراره فى نهايته على زفرة الهواء الأنفية المنبعثة مع حرف النون والتي يتطلب
السكون فيها استراحة خفيفة لا يلبث أن ينتزعها المقطع القصير المتمم للكلمة .

هذه البنية عندما تتكرر على هذا النحو تذكر إلى حد بعيد بالحركة الرتيبة لأقدام
القطيع على صخور الوديان الممتدة لكن هذه الكلمة فى جانبها الإيحائي والتصويري
تؤدى مهمة أخرى فهى تقترب بنا من بؤرة المأساة ، فإذا كانت سرعة القطيع تذكر
بالسهام فإن السهام فى الوقت ذاته هى أداة الموت ، وإذا كان قائد القطيع أشبه
بسهم القداح فإن روح المغامرة وانتظار القرار المصيرى الغامض كامنة فى الصورة ،
لأن رامى القداح محكوم عليه سلفا بالخط السيئ أو الحسن وتظل فى نهاية المطاف

الرحلة الجماعية للقطيع معادلة للهجرة الجماعية لأبناء الشاعر وتظل صورة الأكل والمرعى والاكتمال والامتلاء معادلة لصورة الشباب الذى كان متأججا فى أجسامهم ويظل الموت الكامن رابضا فى المكان البعيد .

وقد اختار الشاعر رمزا شديدا الدقة لتصويره ، عندما رصد اللحظة الزمانية لوصول القطيع إلى مورد الماء البعيد ، فإذا بها لحظة كان يكمن فيها نجم "العيوق" الصغير فوق نجم الثريا الواضح الذى يسترشد به المسافرون . وكأن كمون هذا النجم فوق الثريا أشبه بكمون دليل رماة السهام فى طليعة الجيش ينتظرون منه إشارة البدء لتنهمر السهام :

فَوَرَدَنَّ وَالْعَيُوقُ مَجْلِسَ رَابِي الضَّرْبَاءِ فَوْقَ النُّجْمِ لَا يَتَطَّلَعُ

هل يمكن أن نبعد عن الأذهان ، فى نفس اللحظة ، أن الناس يرون حظهم فى السماء سعدا أو نحسا ، وأنهم فى العادة يهتدون بالنجوم ويرحلون على ضوئها ، كما رحل أبناؤه ، ولا يتوقعون أن يكون العيوق كامنا وراءها . لكن القطيع الضامى ، وصل على أية حال إلى مبتغاه ، ولامست شفاهه المتشققة المياه ، وتوقفت الحركة المتتابعة فى الأقدام والأنفاس وحلت محلها لحظة مد الأعناق إلى الماء وتلمس الأذان فى الوقت نفسه لأصوات الخطر وأنفاس القناصة ولنلاحظ أولا كيف عبرت البنية الإيقاعية لهذا الجزء من اللوحة عن انتقال الحركة من السرعة الرتيبة التى تم التعبير عنها من خلال "كأنما" إلى الهدوء والترقب الذى أعقبه الفرع والنفور والمعركة القصيرة الفاصلة ، ولقد تم اختيار حروف العطف لرصد نبض الحركة فى هذا الجزء من المقطع الذى يمتد من البيت الثلاثين حتى البيت الثامن والثلاثين ، ولقد تم فى هذه الأبيات التسعة اللجوء إلى حروف العطف أربع عشرة مرة ، ولكن تنوعت الحروف فاستخدمت الفاء التى تدل على التعاقب إحدى عشرة مرة "و ثم" مرة واحدة فى اللحظة الفاصلة بين الطمأنينة والفرع ، واستخدمت الواو مرتين ، ولنتأمل طريقة رصد العناصر الشعرية من خلال البنية اللغوية :

فَشَرَعْنَ فِي حَجَرَاتٍ عَذْبٍ بَارِدٍ	حَصَبِ الْبَطَاحِ تَسِيخُ فِيهِ الْأَكْرَعُ
فَشَرَبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسًا دُونَهُ	شَرَفُ الْحِجَابِ وَرَيْبُ قَرَعٍ يَقْرَعُ
وَهُمَا هِمًّا مِنْ قَانَصٍ مُتَلَبِّسٍ	فِي كَفِّهِ جَشٌّ أَجَشُّ وَأَقْطَعُ
فَنَكَّرَنَّهُ فَنَفَرْنَ وَامْتَرَسَتْ بِهِ	عَوْجَاءُ هَادِيَةٌ وَهَادٍ جَرَشُوعُ
فَرَمَى فَأَنْفَذَ مِنْ نَحْوِ عَائِطٍ	سَهْمًا فَخَرٌ وَرَيْشُهُ مُتَصَمِّعُ
وَبَدَأَ لَهُ أَقْرَابُ هَذَا رَائِفِيًّا	عَجَلًا فَمَعِيْثٌ فِي الْكِنَانَةِ يَرْجِعُ
فَرَمَى فَأَلْحَقَ صَاعِدِيًّا مَطْحَرًا	بِالْكَشْحِ مُشْتَمَلًا عَلَيْهِ الْأَضْلَعُ
فَأَبْدَهْنَ حُتُوفَهُنَّ ، فَظَالَمُوعُ	بِذِمَائِهِ أَوْ سَاقِطٍ مُتَجَعِّعُ

إن "ثم" توسطت هنا مجموعتين من الأفعال التي عطفت بالفاء ، وقد عكست أولاهما ، سرعة التلف للإفلات من شبح الظمأ القاتل ، على حين عكست الثانية سرعة التلف للإفلات من شبح القناص المطارد ، وكادت الاسترخاء التي يتطلبها معنى "ثم" أن تقتضب بين نهاية الشراب وبداية السماع لهمهمة القناص وبعد أن تعود السرعة للظهور بعد سماع الحس المريب الذي استشعرته الحمر من وراء الهضبة العالية قبل أن تتأكد من وجود الخطر من خلال الهمهمة ، سوف تتراوح السرعة فلا تصبح فقط في أقدام الحمر الهاربة ، ولكنها تنتقل أيضا إلى أصابع القناص الماهر ، فهو يلمح فيرمى فيمد يده إلي الكنانة فيخرج سهمها فيرمى من جديد فتصيب رميته وتلاحق الأنفاس وتختلط الأشياء فيتداخل هزيل القطيع مع سمينه ، وتختلط السهام بالضلوع فتخترقها وتغطيها الدماء اللزجة الحارة ويختلط المصاب بالمحتضر بالمتعثر عندما تتكوم الحمر ، بل وتختلط الألوان على الأجساد المرقشة بالخطوط السوداء والبيضاء فتضاف إليها خطوط الدماء الحمراء ، التي تسيل على أذرع الحمر كأنها تكفنها ببرود بني يزيد الزاهية الألوان .

أليست وحدة الرامى وجماعية المرمى ملمحا واصلا يربط بين اللوحة الأولى

والثانية . فقطيع حمر الوحش الذى اخترقته ، على قوته وصلابته وحيويته ، سهام قناص واحد فى لحظات متقاربة يعادل القطيع البشرى من أبناء أبى ذؤيب وقد هاجروا إلى حتفهم معا كما فعلت الحمر ، وتربص بهم الموت هنا ، كما تربص العيوق خلف الثريا ، والقناص وراء الأكمة ، وفاجأهم وهم يكسبون عيشهم فى مهجرهم ، كما فاجأ قطيع الحمر ، وهم يرتشفون الماء بعد طول الظمأ ، ودخل القطيعان معا فى قانون الفناء الأبدى "والدهر لا يبقى علي حدثانه" لكن الشاعر لم يقل أبدا شيئا من هذا كله بطريقة مباشرة ، وإنما ترك التوازى الفني للوحات يفصح عن جانب من أسرار عمق البناء الفني .

أما اللوحة الثالثة فهى تبدأ باللازمة المتكررة التى اختارها الشاعر لكي يعلن بها دقات بداية فصول مسرحيته المتوازية :

والدهر لا يُبقي علي حدثانه شَبَبُ أَفْرَتِهِ الْكِلَابُ مُرَوِّعُ

وتشغل هذه اللوحة فى القصيدة اثنى عشر بيتا (٤٠ - ٥١) وتدور حول مطاردة الكلاب والصياد لثور قوى يلقي فى نهاية المطاف مصرعه ، ومنذ البدء يمكن أن نلاحظ التقابل بين هذه اللوحة واللوحتين السابقتين ، فإذا كان الرامي هناك واحدا والمرمى متعددا ، فإن الأمر هنا انعكس ، فالرماة متعددون؛ والكلاب والصياد والرامي المستهدف واحد وهو الثور القوى ، لكن الموت الذى سوف ينال من الجسد القوى ، والقرون المدببة والأرجل السريعة العدو ، سوف يصب باللوحة فى المجرى العام للقضاء وإن تعددت الصور والمظاهر والأسباب .

وتبدأ اللوحة بتصوير الفزع الذى يحاصر الثور القوى وهو فزع ينفذ إليه من خلال الأذن ومن خلال العين ، وينفذ إليه من خلال البياض ومن خلال السواد على سواء ، فهو يفزع عندما يرى الصبح الأبيض الذى سيكشف عن وجوده ، ويفزع عندما يرى الكلاب السوداء ويفزع عندما يسمح النباح فيكاد الفزع أن يذهب بقلبه

وتكاد تضطرب وسائل المقاومة لديه فهو على حين يرمى الغيوب بعينه يغمض طرفه ،
ويترك لأذنيه أن تلتقط له مقدمات المخاطر وعلى عينيه أن تصدق أذنيه :

شَغَفَ الضَّرَاءُ الدَّاجِنَاتُ فَوَادَهُ فَإِذَا يَرَى الصَّبْحَ الْمُصَدِّقَ يَفْزَعُ
يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الْغُيُوبَ وَطَرْفُهُ مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَعُ

ولا تدخل اللوحة فى قلب الأحداث قبل أن تمهد لها بإرهاصات كونية تتصل بمقدمات الفناء وكأنها تضع الاضطراب الداخلى فى إطار اضطراب خارجى شامل
فها هى العاصفة الممطرة الشديدة تجتاح المكان ويكاد جسد الثور القوى المتين يطير
أمام الرياح فلا يجد إلا شجر الأرضى يحتوى به حتى تهدأ العاصفة ، ويخرج منها
وهو ينتفض تحت غزارة المياه التى غمرته ، فيلجأ إلى الشمس التى سطعت بعد
العاصفة لكي يعرض ظهره المبتل لأشعتها حتى يجف ، ولكنه ما إن يفعل حتى يرى
طلائع كلاب الصيد تعدو نحوه فيدرك أنه مقبل على عاصفة جديدة أشد هولاً
وخطراً :

وَيَلُوذُ بِالْأَرْضِ إِذَا مَا شَفَهُ قَطَرٌ وَرَاحَتُهُ بَلِيلٌ زَعَزَعُ
فَقَدْ يُشْرِقُ مَتْنُهُ فَبَدَّالَهُ أُولَى سَوَابِقِهَا قَرِيباً تُوزَعُ

ويدرك الثور أن عليه أن يستعين بكل قواه لكى يفلت من الخطر المداهم وهو يلجأ
أولاً إلى العدو السريع لكى يفلت من الدائرة والشاعر يرسم صورة دقيقة لسرعة
الجرى ، فالفجوة التى نراها عادة بين أرجل الثور الأمامية والخلفية طويلاً ، وبين
قوائمه اليسرى واليمنى عرضاً هى فجوة كبيرة ضخمة تبدو فى لحظة الثبات وقد
تضيق قليلاً فى لحظة الهرولة والجرى ، ولكن عندما تبلغ السرعة مداها فإن هذه
الفروق تكاد أن تختفى أو يكاد أن يخفيها الثور نفسه وهو "يسد فروجه" على حد
تعبير الشاعر ، أمام هجوم ثلاثى حاد قام به نوعان من الكلاب : واحد أجدع الأذن،
واثنان وافيان تتدلى منهما أذان طويلة :

فَانْصَاعَ مِنْ حَذَرٍ فَسَدَ فُرُوجَهُ عَصَفُ ضَوَارٍ وَافِيَانٍ وَأَجْدَعُ

لكن المعركة لابد أن تبدأ فقد فشل سلاح السرعة فى النجاة به ، فالكلاب ليست أقل سرعة منه ، وعليه أن يكون البادئ وأن يواجه العدو بالقرون المحددة التى كأنها تنضح دماء ، وتلجأ الكلاب لأسنانها فتنهشه فيذودهن عنه بقوة ويبدو مزهوا بانتصاره الأول وجسده المرقش . وترتد الكلاب عنه ، مات منها من مات وبقي واحد منها محاصرا أمام قرون الثور ينظر إليه فى ضراعة وذل وقرنا الثور يقطر منهما الدماء كأنهما سفودان من حديد يشوى اللحم وقد غرسا فى اللحم ووضعنا على النار ثم نزعا واللحم ما يزال نيئا ففيهما حرارة النار وقطرات الدماء فى وقت واحد :

فَنَحَا لَهَا بِمَذْلُقَيْنِ كَأَنَّمَا	بِهِمَا مِنَ النَّضْحِ الْمُجَزَّعِ أَيْدَعُ
يَنْهَشْنَهُ وَيَذُودَهُنَّ وَيَحْتَمِمْنِي	عَبَلُ الشَّوَى بِالطَّرْتِينَ مُوَلِّع
حَتَّى إِذَا ارْتَدَتْ وَأَقْصَدَ عُصْبَةٌ	مِنْهَا وَقَامَ سُوَيْدُهَا يَتَضَرَّعُ
وَكَاَنَّ سَفُودَيْنِ لَمَّا يَقْتُورَا	عَجَلَا لَهُ بُشُوءًا شَرَبَ يَنْزِعُ

وإذا كان هذا الانتصار الخاطف والحاسم قد أكسبه الطمأنينة للحظة ومدّ فى حبال الحياة وهزم موجة الفناء العاتية فإن طية أخرى من طيات الفناء كانت كامنة فى سهم الصياد الذى أطلق سهمه فأصاب حيث أخفقت الكلاب فإذا بالجسد الهائل يفوق فحل الإيل ضخامة يكبو على الأرض المطمئنة مخرجاً بدماه :

فَرَمَى لِيَنْفِذَ فَذُّهَا فَأَصَابَهُ	سَهْمٌ فَأَنْفَذَ طُرْتِيَهُ الْمَنْزَعُ
فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيْقُ تَارِزُ	بِالْخَبْتِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ

وعلى هذا النحو تكون لوحة الصراع الثالثة قد وصلت إلى ما وصلت إليه اللوحتان الأوليان وأكدت أن الفناء حقيقة كونية شاملة ، وإن اختلفت الوسائل وتعددت الأسباب فالموت واحد . إن اللوحة الرابعة والأخيرة تعود إلى الإنسان مرة أخرى وكأن الشاعر وقد جال جولة فى الكون ورأى كيف تنهزم عناصره التى تبدو أقوى من الإنسان أمام الموت ، قد اختار أن يتأسى من جديد فيعود من حيث بدأ

ليرى كيف يصرع الإنسان الإنسان ويكون إداة لفنائه فى ذروة اكتمال معنى الحيوية والحياة لديه .

واللوحة تدور حول مصرع الفارس القوى المدرع وتحتل فى القصيدة ستة عشر بيتا (٥٢-٦٧) ويتدرج الشاعر فى تقديم أطراف الصراع وأرضية اللقاء وضراوة الصدام وقوة المقاومة حتي تصل كل الأمور إلى ذروتها فى نمو فنى محكم وهو يلجأ شأن اللوحات الثلاث السابقة إلى اللازمة الفنية المتكررة فى افتتاح فصل جديد من مسرحية "الفناء" .

والدهر لا يبقي علي حدثانه مستشعر حلق الحديد مقنع

وإذا كان الفارس قد تدرع بالحديد وقنع وجهه بالمغفر ، فإنه تعود على مصاحبة لبس الحديد حتى إن وهج حرارته ينضح على وجهه سمرة تزيده مهابة وقوة .

حَمِيَتْ عَلَيْهِ الدَّرْعُ حَتَّى وَجْهَهُ مِنْ حَرِّهَا يَوْمَ الْكَرْيَةِ أَسْفَعُ

والفارس الجيد يعرف كيف ينتقى الفرس الجيدة السريعة التى تتحطم حلقات الحديد فى رجلها من سرعة جريها ، والتي يعتنى بها فى طعامها وشرابها فيكتنز لحمها حتى لتغيب الأصبع فى طياته المتعاقبة وإذا ما استفزت وأهاجها فارسها لا تفقد السيطرة على ذاتها ولا يخرج منها إلا قطرات من العرق الساخن وهي ليست من أفراس الولادة والرضاعة ولهذا ذبل ضرعها فأصبح صغيرا مثل القرط :

تَعْدُوْهُ بِهْ خَوْصَاءُ يَقْصِمُ جَرِيْهَـا	حَلَقَ الرِّحَالَةَ فَهِيَ رَخَوُ تَمَزَّعَ
قَصَرَ الصُّبُوْحَ لَهَا فَشَرَّجَ لَحْمَهَا	بِالنِّىْ فَهِيَ تَنْوُخُ فِيْهَا الْأُصْبُعُ
تَأْبَى بَدْرَتَهَا إِذَا مَا اسْتَفْضَبْتَ	إِلَّا الْحَمِيْمَ فَإِنَّهُ يَتَّبِضُ
مُتَفَلِّقُ أَنْسَاؤُهَا عَن قَانِـى	كَالْقِرْطِ صَاوٍ غَبْرَهُ لَا يُرْضِعُ

إن التدرج في وصف الفارس والعدة والعتاد والفارس بهذه الطريقة المستأنية يجعل كل الأشياء تصب في مجرى الحياة واكتمالها وتبعد بالذهن عن الفناء وأشباحه ، وقد حرص الشاعر طوال الأبيات الستة التي افتتحت بها اللوحة علي أن لا يظهر على مسرح الحدث إلا الفارس وعتاده وفارسه وأن يقدم هذا النمو الواثق المتفائل لمظاهر الحياة في أناة وصعود وتبلغ الثقة مداها بمبايعة الفرسان الآخرين له فالكمة سوف تعانقه في مطلع البيت السابع من اللوحة ، ولكن عنصر المفاجأة سوف يظهر لكي يشيع التوتر في الجو الهادئ والاضطراب في النفس الواثقة ومقدمات أنفاس الفناء في مناخ يعمر بالحياة والرجاء ، ويتحقق عنصر المفاجأة من الناحية اللغوية باستخدام الشاعر للأداة "بيناً" ومن الناحية التصويرية عندما تضم اللحظة الواحدة مشهدين متضادين ، معانقة لكافة المحالفين وظهور الفارس المتحدى الجري المخالف فتلتقي لحظة المحالفة والمخالفة في بؤرة زمنية واحدة :

بَيْنَا تُعَانِقُهُ الْكِمَاءُ وَرَوْغُهُ يَوْمًا أُتِيحَ لَهُ جَرَى سَلَفْعُ
يَعْدُو بِهِ عَوَجُ اللَّيْثَانِ كَأَنَّهُ صَدَعُ سَلِيمٍ عَطْفُهُ لَا يَظْلَعُ

وإذا كانت لحظة المفاجأة قد وترت كل شئ في المشهد فقد اختفت لحظة الاسترخاء في الوصف التفصيلي لأطراف الصراع ، فعلى حين استغرق وصف الطرف الأول بعدته وعتاده ستة أبيات لم يزد نصيب الطرف الثاني عن بيت وبعض الكلمات كي تسرع الأنفاس والخطى إلى اللقاء المحتوم ولكي نشهد اللقطة الأخيرة من صراع الفناء والبقاء .

لقد بدأ الصدام وتنازل الفارسان ، وتوقف الفارسان وكلاهما يدافع عن ذروة المجد وزهوة الحياة التي تملئها ، وكلاهما موشح بسيف إذا مس العظام قطعها ، كلاهما في كفه يتوجه سنان يلمع لمعان رأس الأصنع وكلاهما يلبس درعا عتيقه كأنها درع الملك داود أو درع تبع ملك حمير ، فلمن تكون الغلبة ومن يبقى ومن يفني، إن قوى الصراع هذه المرة تتعادل ، ولا يملك طرف منها من الذكاء والحيلة ما كان

يملكه الإنسان حين يواجه قوة غاشمة غير ذكية فيحتال عليها ليصرعها ، هكذا صنع الصياد مع قطيع الحمر الوحشية في اللوحة الثانية منفردا ، وهكذا تدخل القناص في اللوحة الثالثة حين انتصرت إحدى القوتين الغاشمتين على الأخرى بانتصار الثور على قطيع الكلاب فأرسل القناص سهمه فخر الثور صريعا ، لكن رمز الصراع هذه المرة إنسانان فارسان قويان ذكيان متعادلان ، ومادامت القوى قد تعادلت فهناك احتمالان ، أن يسلما معا فيكفا عن الصراع ويختارا معاً طريق البقاء ، أو أن يغلب قانون (الدهر الذي لا يبقى على حدثانه) فيظلا في الصراع حتي يتخالسا نفسيهما في لحظة واحدة على حد تعبير الشاعر ، فتميل كفة الفناء :

فَتَنَازَلَا وَتَوَقَّفْتَ خَيْلَاهُمَا	وَكِلَاهُمَا بَطُلُ اللِّقَاءِ مَخْدَعُ
يَتَحَامِيَانِ الْمَجْدَ ، كُلُّ وَاثِقٍ	بِبِلَائِهِ فَالْيَوْمَ يَوْمٌ أَشْنَعُ
فَكِلَاهُمَا مُتَوَشِّحٌ ، ذَا رَوْنَقٍ	غَضْبًا ، إِذَا مَسَّ الْإِيَابِسَ يَقْطَعُ
وَكِلَاهُمَا فِي كَفِّهِ يَزْنِيَّةٌ	فِيهَا سَنَانٌ كَالْمَنَارَةِ أَصْلَعُ
وَعَلَيْهِمَا مَا ذِيتَانِ قَضَاهُمَا	دَاوُدُ أَوْ صُنْعُ السَّوَابِغِ تُبْعُ
فَتَخَالَسَا نَفْسِيهِمَا بِنَوَافِذِ	كِنَوَافِذِ الْعَبْطِ الَّتِي لَا تُرْفَعُ

لقد تخالسا نفسيهما وفتح كل منهما في جسد الآخر فتحة كأنها خرق الثوب الذي يستعصي على الإصلاح ، وأرسل كل منهما الآخر إلى عالم الفناء ، وهو في أوج عالم البقاء ولم ينفعهما عيشة المجد ولا بلوغ العلى ، وعفت عليهما ذيول الريح وتحقق قانون الدهر الغالب بأنه لا بد أن يحصد ما زرع .

وَكِلَاهُمَا قَدْ عَاشَ عَيْشَةً مَاجِدَ	وَجَنَى الْعَلَى لَوْ أَنَّ شَيْئاً يَنْفَعُ
فَعَفَتْ ذِيُولُ الرِّيحِ بَعْدَ عَلَيْهِمَا	وَالدَّهْرُ يَحْصِدُ رَيْبَهُ مَا يَزْرَعُ

النص الكامل للقصيد

- ١ - أَمِنْ المَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ ؟
 ٢ - قَالَتْ أُمَيْمَةٌ مَا لَجِسْمِكَ شَاحِبًا
 ٣ - أُمَّ مَا لَجِسْمِكَ لَا يُلَانِمُ مَضْجَعًا
 ٤ - فَأَجَبْتُهَا أُمًّا لَجِسْمِي إِنَّهُ
 ٥ - أَوْدَى بَنَى فَأَعْقَبُونَنِي حَسْرَةً
 ٦ - سَبَقُوا هَوًى وَأَعْنَقُوا لِهَوَاهُمْ
 ٧ - فَغَبِرْتُ بَعْدَهُمْ بِعَيْشٍ نَاصِبٍ
 ٨ - وَلَقَدْ حَرَصْتُ بِبَنَى أَنْ أَدَافِعَ عَنْهُمْ
 ٩ - وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا
 ١٠ - فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ جُفُونَهَا
 ١١ - وَتَجَلَدَى لِلشَّامِتِينَ أُرْيَاهُمْ
 ١٢ - حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَرَّةً
 ١٣ - لَا بُدَّ مِنْ تَلَفٍ مُقْسِمٍ فَاانْتَظِرْ
- والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ
 مِنْذُ ابْتَدَلَتْ وَمِثْلُ مَا لَكَ يَنْفَعُ
 إِلَّا أَقْضَى عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ
 أَوْدَى بَنَى مِنَ الْبِلَادِ فَوَدَّعُوا
 بَعْدَ الرُّقَادِ وَعِبْرَةً مَا تُقْلِعُ
 فَتَخَرَّمُوا وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
 وَإِخْوَالُ أَنَّى لَاحِقُ مُسْتَتَبِعُ
 وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تَدْفَعُ
 أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ
 سُمِلَتْ لِشَوْكِ فَهِيَ عَوْرُ تَدْمَعُ
 أَنَّى لَرَيْبِ الدَّهْرِ لَا أَتَضَعُّعُ
 بِصَفَا الْمَشَقَّرِ كُلِّ يَوْمٍ تُقَرِّعُ
 أَبَارِضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرَى الْمَضْجَعُ

- ١ - الريب : حوادث الدهر . المعتب : المرضى .
 ٢ - أميمة : زوجة الشاعر . ابتذلت : ابتذلت نفسك ومات من كان يكفيك من بنيك .
 ٣ - أقض : خشن .
 ٤ - أودى : هلك .
 ٦ - هوى : هواي بلغة هزيل . اعنقوا : أسرعوا . تخرموا : أخذوا واحداً واحداً .
 ٧ - غبرت : بقيت . ناصب : شديد مرهق .
 ٩ - التميمة : التعويذة .
 ١٠ - سملت : فقشت .
 ١٢ - المروة واحدة المرو : حجارة بيض صلبة تعرف بالصوان . صفا ، الواحدة صفاة : الحجارة . المشقر : حصن بالبحرين .

- ١٤- ولقد أرى أن البكاء سفاهة
 ١٥- وليأتين عليك يوم مرة
 ١٦- والنفس راغبة إذا رغبتها
 ١٧- كم من جميعي الشمل ملتني الهوى
 ١٨- فلئن بهم فجع الزمان وريبه
 ١٩- والدهر لا يبقى على حدثانه
 ٢٠- صخب الشوارب لا يزال كأنه
 ٢١- أكل الجميم وطاوعته سمحج
 ٢٢- بقرار قيعان سقاها صائف
 ٢٣- فمكئن حيناً يعتلجن بروضة
 ٢٤- حتى إذا جزرت مياه رزونه
 ٢٥- ذكر الورد بها وساوأم أمره
- ولسوف يولع بالبكا من يفجع
 يبكي عليك مقنّعا لا تسمع
 وإذا ترد إلى قليل تقنع
 كانوا بعيش ناعم، فتصدعوا
 إني بأهل مودتي لفجع
 جون السراة له جدائد أربع
 عبد لآل أبي ربيعة مسبيع
 مثل القناة وأزعلته الأمرع
 واه فأنجم برهة لا يقلع
 فيجد حيناً في العلاج ويشمع
 وبأى حز ملاوة يتقطّع
 سوماً وأقبل حينه يتتبّع

- ١٤- السفاهة : الجهل . يولع : يفرى .
 ١٥- المقنع : أراد المغطى بالكفان .
 ١٧- تصدعوا : تفوقوا .
 ١٨- المفجع : المنكوب .
 ١٩- جون السراة : عنى به حماراً وحشياً . الجون : الأبيض والأسود . السراة : الظهر . الجدائد : الأذن ، وقيل خطوط فى الظهر .
 ٢٠- الصخب : الكثير النهيق . الشوارب : مجارى الماء فى الحلق . المسبيع : المهمل مع السباع .
 ٢١- الجميم : نبت طويل . السمحج : الأتان الطويلة . أزعلته : نشطته . الأمرع ، الواحد مريع : المكان المخصب .
 ٢٢- قرار ، الواحدة قرارة : حيث يستقر الماء . أنجم : استقر ، وأقام .
 ٢٣- يعتلجن : يعض بعضهن بعضاً . يشمع : يلعب .
 ٢٤- جزرت : نقصت وغارت . رزونه : تلاله . الحز : الوقت . الملاوة : الحين والدهر .
 ٢٥- أمره : شأنه . حينه : هلاكه .

- ٢٦- فَاَحْتَنَّتْهُنَّ مِنَ السَّوَادِ وَمَاؤُهُ
 ٢٧- فَكَانَتْهُنَّ رِبَابَةً وَكَأَنَّهُ
 ٢٨- وَكَانَهُنَّ بِالْجِزْعِ جِزْعٌ يَنَابِيعُ
 ٢٩- وَكَأَنَّهَا هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ
 ٣٠- فَوَرَدَنَ وَالْعَيَّونُ مَجْلِسَ رَابِئِ الضُّ
 ٣١- فَشَرَعْنَ فِي حَجَرَاتٍ عَذْبٍ بَارِدٍ
 ٣٢- فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسًا دُونَهُ
 ٣٣- وَهَمًا هِمًّا مِنْ قِـلَاصٍ مُتَلَبِّبٍ
 ٣٤- فَتَكَرَّنَهُ فَتَفَرَّنَ وَامْتَرَسَتْ بِـ
 ٣٥- فَرَمَى فَأَنْفَذَ مِنْ نَحْوِ عَائِطٍ
 ٣٦- وَبَدَا لَهُ أَقْرَابُ هَذَا رَائِعِ

٢٦- احتثنهن : ساقهن . السواء : الحرة ، أرض ذات حجارة سود . البثر : الكثير . عانده : عارضه .
 المهيج : البين الواضح .

٢٧- فكانتهن : أي الأثن . الربابة : أراد بها السهام . القداح : السهام . يصدع : يشق .

٢٨- الجزع : منقطع الوادي . ينابيع : موضع . الحرجات ، الواحدة حرجة : الشجر الملتف . نهب مجمع :
 أي إبل نهبت فأجمعت .

٢٩- المدوس : المسن الصقيل تصقل به السيوف . أضلع . أغلظ .

٣٠- وردن أي الحمر . العيوق : نجم خلف الثريا . الرابي : المرتقب . الضرباء : الموكلون بالقداح ،
 الواحد ضريب . يتتلع : يتقدم ، ويرتفع .

٣١- شرعن : وردن الحجرات : النواحي ، الواحدة حجرة . تسيخ : تغوص . الأكرع : السوق .

٣٢- الشرف : المرتفع . الحجاب : الحرة . ريب : ما رابهن . وأراد بالقرع قرع القوس ، وصوت الوتر .

٣٣- الهماهم : الصوت الذي لا يفهم . المتلبب : المتحزم . الجش : القوس . الأجش : المصوت . الأقطع :
 السهام ، واحدها قطع .

٣٤- امترست به : لصقت . عوجاء : مهزولة . هادية : متقدمة . الجرشي : الغليظ المنتفخ البطن .

٣٥- النحوص : التي لم تحمل . العائط : العاقر . المتصمغ : الملتزق بالدم .

٣٦- أقراب ، الواحد قرب : الخاصرة . رائعاً : ذاهباً هكذا وهكذا مكرراً وخديعة . عيث في الكنانة : أي
 أنه مدَّ يده لكنانته ليأخذ سهماً ، والكنانة : جعبة السهام .

- ٣٧- فَرَمَى فَالْحَقَّ صَاعِدِيًّا مَطْحَرًا
 ٣٨- فَأَبْدَهْنَ حَتُوفَهُنَّ ، فَظَالَمْنَ
 ٣٩- يَعْتُرْنَ فِي عَلَقِ النَّجِيعِ كَأَنَّمَا
 ٤٠- وَالِدَهُنَّ لَا يَبْقَى عَلَيَّ حَدَّثَانِهِ
 ٤١- شَعَفَ الضَّرَاءُ الدَّاجِنَاتُ فَوَادَهُ
 ٤٢- يَرْمَى بِعَيْنَيْهِ الْغُيُوبَ وَطَرْفُهُ
 ٤٣- وَيَلُوذُ بِالْأَرْطِيِّ إِذَا مَا شَفَهُ
 ٤٤- فَغَدَا يُشْرِقُ مَتْنَهُ فَبَدَالَهُ
 ٤٥- فَاَنْصَاعَ مِنْ حَذَرٍ فَسَدَ فُرُوجَهُ
 ٤٦- فَنَحَا لَهَا بِمَذْلَقَيْنِ كَأَنَّمَا
 ٤٧- يَنْهَشْنَهُ وَيَذُودَهُنَّ وَيَحْتَمِي
- بِالْكَشْحِ مُشْتَمِلًا عَلَيْهِ الْأَضْلَعُ
 بِذِمَائِهِ أَوْ سَاقِطٌ مُتَجَفِّجٌ
 كُسِيَتْ بِرُودَ بَنِي يَزِيدَ الْأَذْرُعُ
 شَبَبٌ أَفْزَتْهُ الْكِلَابُ مُرَوِّعُ
 فَإِذَا يَرَى الصَّبْحَ الْمُصَدِّقَ يَقْزَعُ
 مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَعُ
 قَطْرٌ وَرَاحَتُهُ بَلِيلُ زَعَزَعُ
 أُولَى سَوَابِقِهَا قَرِيبًا تُوزَعُ
 عَصْفُ ضَوَارٍ وَافِيَانِ وَأَجْدَعُ
 بِهِمَا مِنَ النَّضْجِ الْمُجْزَعِ أَيْدَعُ
 عَبَلُ الشَّوَى بِالطَّرَتَيْنِ مُوَلَّعُ

- ٣٧- الحق : أصاب . الصاعدي : المرفه . المطحر : السهم البعيد الذهاب . الكشح : ما بين الخاصرة إلى الضلع الخلف ، والضمير في عليه عائد إلى السهم .
 ٣٨- أبدهن حتوفهن : أي فرق عليهن حتوفهن . الحتوف : الواحد حتف : الموت . الظالع : العارج . الذماء : بقية النفس . المتجعجع : الساقط على الأرض .
 ٣٩- علق النجيع : الدم . وقوله : كسيت إلخ : شبه طرائق الدم على أذرعها بما في طرائق برود بني يزيد بن حمرة
 ٤٠- الشبيب : المسن من الثيران . أفزته : أفزعته .
 ٤١- شعف الفؤاء : ذهب به . الضراء : أراد الكلاب . الداجنات : المربيات للصيد . المصدق : الصادق .
 ٤٢- الأرطي : ضرب من الشجر . شفه : حده . راحته بليل : أصابته ريح رطبة . زعزع : شديدة .
 ٤٤- يشرق متنه : يظهر ظهره للشمس ليجففه من المطر . أولى سوابقها : أي الكلاب السابقة .
 ٤٥- انصاع : ارتد . سد فروجه : ملأها عدوا عند رؤيته للكلاب . والفروج : ما بين قوائمه . الغصف : الكلاب . الضواري : المتعودة الصيد . الوافيان : ذوا الأذان السليمة . الأجده : المقطوع الأذنين .
 ٤٦- نحأ لها : قصد . المذلقان : القرنان المحددان . النضج : رش الدم . المجزع : ما فيه حمرة . الأيدع : صبيغ أحمر .
 ٤٧- يذودهن : يدفعهن عنه . عبل الشوي : غليظ القوائم . الطرتان : الخطان اللذان في جنبيه . المولع : الذي فيه ألوان مختلفة .

- ٤٨- حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عُصْبَةٌ
 ٤٩- وَكَانَ سَفُودَيْنِ لَمَّا يُقْتَرَا
 ٥٠- فَرَمَى لِيَنْفِذَ فِذَهَا فَأَصَابَهُ
 ٥١- فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيقُ تَارِزُ
 ٥٢- وَالدهر لا يَبْقِي علي حَدَّثَانِهِ
 ٥٣- حَمِيَتْ عَلَيْهِ الدَّرْعُ حَتَّى وَجْهَهُ
 ٥٤- تَعْدُو بِهِ خَوْصَاءُ يَقْصِمُ جَرِيْهَا
 ٥٥- قُصِرَ الصَّبُوحَ لَهَا فَشُرِّجَ لَحْمُهَا
 ٥٦- تَأْبَى بِدَرَّتْهَا إِذَا مَا اسْتَفْضِيَتْ
 ٥٧- مُتَقَلِّقُ أَنْسَاؤُهَا عَنْ قَانِي
- مِنْهَا وَقَامَ سَوِيدُهَا يَتَصَرَّعُ
 عَجَلًا لَهُ بِشَوَاءٍ شَرِبَ يَنْزِعُ
 سَهْمُ فَأَنْفَذَ طُرَّتِيهِ الْمَنْزِعُ
 بِالْخَبَرِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ
 مُسْتَشْعِرُ حَلَقِ الْحَدِيدِ مُقْنَعُ
 مِنْ حَرِّهَا يَوْمَ الْكَرْيَةِ أَسْفَعُ
 حَلَقَ الرِّحَالَةِ فَهِيَ رِخْوُ تَمْرَعُ
 بِالنِّىِّ فَهِيَ تَتَوَخُّ فِيهَا الْإِصْبَعُ
 إِلَّا الْحَمِيمَ فَإِنَّهُ يَتَبَضَّعُ
 كَالْقُرْطِ صَارٍ غُبْرُهُ لَا يُرْضَعُ

- ٤٨- أقصد : قتل : سويد : لعله اسم كلب . يتصرع : يتذلل.
 ٤٩- السفودان ، مثني السفود : الحديدية يشوى بها اللحم . شبه قرني الثور الواكفين بالدم بسفودين
 نزعا عن النار قبل نضج اللحم فهما يكفان بالدم . لما يقترا : لم يظهر منهما ربح قنار اللحم.
 ٥٠- رمى : أى الصياد . فذها : أى ولد البقرة الوحشية . المنزع : السهم.
 ٥١- كبا : سقط لوجهه . الفنيق : الفحل من الإبل . التارز : اليايس . الخبث : المطمئن من الأرض .
 أبرع : أكمل.
 ٥٢- مستشعر حلق الحديد : أى متخذ حلق الحديد شعارا ، وهو الثوب الذي يلي البدن . المقنع : اللابس
 المغفر.
 ٥٣- يوم الكريهة : يوم الحرب . أسفع : أسود.
 ٥٤- الخوصاء : الغائرة العينين ، أراد بها فرسه . يقصم : يكسر من شدته . رخو : أى لينة السير .
 تمرع : تسرع.
 ٥٥- الصبوح : شرب الغداة . شرج : خلط . النى : الشحم . تتوخ : تغيب.
 ٥٦- الدرة : الجري . تأبى بدرتها : أى لا تعطيه كله من عزة نفسها . إلا الحميم : أى إلا العرق السخن .
 يتبضع : يسيل قليلا قليلا.
 ٥٧- أنساؤها ، الواحد نسا : عرق في الفخذ . قانى : أحمر ، لانشقاق اللحم في موضع النسا فلقنتين .
 القرط : شبه الضرع به لصفره . صاو : يابس . الغبر : بقية اللبن.

- ٥٨- بَيْنَا تُعَانِقُهُ الْكُمَاةُ وَرَوْغُهُ
 ٥٩- يَعْدُو بِهِ عَوْجُ اللَّبَّانِ كَسَانُهُ
 ٦٠- فَتَنَازَلَا وَتَوَاقَفَتْ خِيَلَاهُمَا
 ٦١- يَتَحَامِيَانِ الْمَجْدَ ، كُلُّ وَاثِقٍ
 ٦٢- فَكِلَاهُمَا مُتَوَشِّحٌ ، ذَا رَوْنَقٍ
 ٦٣- وَكِلَاهُمَا فِي كَفِّهِ يَزْنِيَةٌ
 ٦٤- وَعَلَيْهِمَا مَا ذِيَّتَانِ قَضَاهُمَا
 ٦٥- فَتَخَالَسَا نَفْسِيهِمَا بِنَوَافِذٍ
 ٦٦- وَكِلَاهُمَا قَدْ عَاشَ عَيْشَةً مَاجِدٍ
 ٦٧- فَعَفَّتْ ذِيُولُ الرِّيحِ بَعْدُ عَلَيْهِمَا
- يَوْمًا أُتِيحَ لَهُ جَرَى سَلْفَعُ
 صَدَعُ سَلِيمٍ عَطْفُهُ لَا يَظْلَعُ
 وَكِلَاهُمَا بَطْلُ اللَّقَاءِ مُخْدَعُ
 بِيَلَائِهِ فَالْيَوْمُ يَوْمٌ أَشْنَعُ
 غَضْبًا ، إِذَا مَسَّ الْإِيَابِسَ يَقْطَعُ
 فِيهَا سَنَانٌ كَالْمَنَارَةِ أَصْلَعُ
 دَاوُدُ أَوْ صَنَعُ السَّوَابِغِ تُبَّعُ
 كَنَوَافِذِ الْعَطِّ الَّتِي لَا تُرْقَعُ
 وَجَنَى الْعُلَى لَوْ أَنَّ شَيْئًا يَنْفَعُ
 وَالدَّهْرُ يَحْصُدُ رَيْبُهُ مَا يُزْرَعُ

* * *

- ٥٨- السلفع : الفارس الجريء.
 ٥٩- عوج اللبان : لين الصدر . الصدر : هو الوسط من الحمر والظباء والوعول ، أي ليس بكبير ولا صغير . عطفه : رجع به بيديه . يظلع : يعرج.
 ٦٠- المخدع : المجرب ، الذي خدع مرة بعد أخرى فحذر.
 ٦١- يتحاميان المجد : كل يحميه لنفسه ، ويريد الغلبة لها.
 ٦٢- الرونق : ماء السيف . العضب : السيف القاطع . الأيابس : العظام.
 ٦٣- يزنية : قناة منسوبة إلى ذي يزن أحد التبايع . أصلع : أراد به أبيض لماعاً كالرأس الأصلع.
 ٦٤- ماذيتان : درعان . قضاهما : أحكمهما . السوابغ : الواحدة سابغة : الدرع الطويلة . كان العرب ينسبون الدروع المحكمة الصنع إلى داود ، أو إلى تبع ملك حمير.
 ٦٥- تخالسا : تطاعنا ، كل واحد يريد أن يختلس نفس صاحبه . النوافذ ، الواحدة نافذة : الطعنة التي تنفذ . العط : الشق في الثوب.

سينية البحثى

الشاعر وملاح النص

يشكل البحتري (٢٠٤ - ٢٨٤هـ) ظاهرة شعرية من أبرز الظواهر التي تكونت منها صورة الشعر العربي القديم ودرجات تطوره ومراحل الحوار الفني التي اجتازها على يد شعرائه ونقادهم ، فقد جاء البحتري في القرن الثالث وهو عصر صراع الثقافات والأفكار والقوى ما بين عربية ويونانية وبدوية وحضرية ومحافظة ومجددة ومقبلة ومدبرة ، وقدر للبحتري أن يعيش الحوار والصراع وأن يكون من أبرز شهوده والمصورين له ، كان أبو تمام الذي يكبره بنحو ربع قرن ، قد سد منافذ الشهرة على كثير من ناشئة الشعراء عندما حلم البحتري بالدخول إلى ذلك الميدان ، لكن أبا تمام عندما استمع إليه للمرة الأولى في مجلس أحد الخلفاء أحس أنه أمام طاقة فنية كبيرة ، وبعد أن أفزعه في مداعبة ثقيلة ، احتضنه وأخذ بيده ، وفتح أمامه الطريق ، فحملة رسالة إلى أهالي "معة النعمان" (مولد أبي العلاء فيما بعده) يوصيهم فيها بالشاعر الناشئ خيرا ، ثم كتب له فيما بعد وصيته الفنية حول لحظة الإبداع الملائمة ، ولم ينس البحتري ذلك ، فعندما علا نجمه وأصبح ندا لأبي تمام ، لم يتناول يوما على "أستاذه" القديم ولم يستجب لإغراء الذين زينوا له ذلك من أدباء العصر ونقادهم .

ولقد شكل مع أبي تمام مذاق الثنائية المتكاملة ، فإذا كان أبو تمام حضريا ولد في دمشق ، منتميا إلى أصول غير عربية متشعبا بثقافة الفلاسفة والمناطق ، رافعا لواء الصنعة في الفن ، فقد جاء البحتري بدويا ولد في منبج على مشارف حلب ، طائيا معتزا بجذوره الجنوبية القديمة ، متشعبا بثقافة الفطرة والمرويات القديمة ، رافعا لواء "الطبع" في نسيج القصيدة ، متميزا على نحو خاص بدقة الوصف ، مستغلا ذلك في رصد مشاعره منذ أحب "علوة" الفتاة الحلبية الرقيقة ، إلى أن عاش في بلاط الخلفاء في بغداد أربعين عاما كاملة يتقلب بين نعيم الراحة والدعة بالقرب

من البحيرات الصناعية فى القصور ، إلى رحلات الصيد والقنص ، إلى مجالس الشراب وبين جحيم الاضطراب عندما يرى بعينه كيف يقتل الابن أباه بيده من أجل أن ينزع كرسي الحكم منه ليجلس عليه ، وحفز طاقته التصويرية لكى تنقل إلينا كثيرا من نبض عصره ، وقد شغل البحترى أدباء عصره والعصور التالية وعده عالم مثل الباقلاني فى دراسته لإعجاز القرآن ، واحداً من كبار صانعى فن القول البشري (القابل للنقصان دائما أمام الإعجاز القرآنى) ورصد ناقد مثل الأمدى (ت ٣٧٠هـ) بعد وفاة البحترى بنحو قرن قضية الموازنة بين أبى تمام والبحترى على أنها أهم قضايا القرن الذي تلا رحيلهما .

أما القصيدة السينية فهى واحدة من روائع البحترى ، تميزت بذلك الجرس الخاص الذى اكتسبه من قافية السين ، وهى ليست من القوافى الشائعة ومن الإيقاع الغنائى الهادئ لبحر الخفيف (فاعلاتن ، مستفعلن فاعلاتن) ثم من طرافة الموضوع الذى ينطلق من الوقوف على الأطلال والرحلة وهما مألوفان فى القصيدة العربية ، إلى وصف ملامح الحضارة الفارسية وبقايا أعمال الفن المعماري وفن الرسم وهى قضايا غير شائعة فى الشعر العربى . وقد عارضها كثير من الشعراء من أشهرهم أحمد شوقى فى سينيته الأندلسية والملاح العامة لهيكل القصيدة يمكن أن نقرب منه من خلال ست دوائر متتالية متشابكة تطل بنا على الحقل الشعوري لها .

الدائرة الأولى : (١ - ٩) وهى ترسم حركة الهموم العاصفة التى زلزلت الشاعر فتماسك ، ولكنها أخذت تضيق الخناق من مكان إلى مكان ومن مستوى إلى مستوى ، حتى أصبح يحس بالريبة تجاه من شأنه أن يحميه ويكون سنداً حانياً وهو ابن العم .

الدائرة الثانية : (١٠ - ٢٨) ويتشكل من خلالها تفريج ذلك الهم فى شكل رحلة لبقايا الحضارة الفارسية ، والوقوف أمام الأثر الشامخ فى إيوان كسرى ، والتأمل فى لوحة فنية رسمت على جداره لمعركة أنطاكية .

الدائرة الثالثة : (٢١ - ٣٤) تحمله إليها نشوة التأمل الفنى فى اللوحة ، فتقربا

من نشوة الشراب ، ومجلس المنادمة ، حتى يرى نفسه مجالسا لكسرى أنوشروان يتعاطيان الشراب معا ، على أنغام المغني الشهير "البلهذ" .

الدائرة الرابعة : (٣٥ - ٤٤) ينتقل خلالها إلى القصر الكبير ويمارز بين الحكم واليقظة والأمانى والظنون لكنه يتأمل فى الروعة المعمارية لهذا الصرح الفني الكبير ويرى فى انتكاسه وسوء حظه صورة من حظه العاثر .

الدائرة الخامسة : (٤٥ - ٥٠) يستشرف ما وراء هذا المشهد الخادع المؤقت فيرى أن الجوهر الأصيل مازال كامنا وأن كسرى كائن مائل هناك فى مجلس حكمه ولهوه لم تغب من حيويته شئ .

الدائرة السادسة : (٥٢ - ٥٦) وتعود الدائرة السادسة والأخيرة لكي تربط شعوريا بين حضارة الفرس وحضارة العرب ، وكأنها تفسر سر الرحلة غير المألوفة فى القصيدة العربية .

و كل دائرة من هذه الدوائر تفتح أمامنا أبواباً واسعة للتأمل فى ثراء الفن الشعري فى القصيدة ، وسوف تقف بالتحليل أمام صورة من صور القصيدة تتمثل فى الأبيات التى وقف فيها الشاعر متأملاً أمام لوحة جدارية ترصد معركة أنطاكية بعد قراءة لمجمل النص لتبين مواقع الدوائر التى أشرنا إليها على هيكل العمل الفنى .

النص الكامل للقصيدة

- ١ - صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنَسُ نَفْسِي ، وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبَسٍ
- ٢ - وَتَمَاسَكْتُ حَيْثُ زَعَزَعَنِي الدَّهْرُ رُ التَّمَاثِيلُ مِنْهُ لَتَعَسَى ، وَنُكْسِي
- ٣ - بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي ، طَفَفْتُهَا الْيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسٍ

١ - الجدا : العطاء . الجبس : اللئيم الجبان .

٢ - نكسى : إذلالى .

٣ - طففرتها : أنقصتها . البخس : الظلم وهضم الحقوق .

- ٤ - وَبَعِيدُ مَا بَيْنَ وَارِدِ رِفْهِ ،
 ٥ - وَكَانَ الزَّمَانُ أَصْبَحَ مَحْمُومًا
 ٦ - وَاشْتَرَأَى الْعِرَاقَ خِطَّةَ غَبْنٍ ،
 ٧ - لَا تَرُزْنِي مُزَاوِلًا لِاخْتِصَابَارِي ،
 ٨ - وَقَدِيمًا عَهْدَتْنِي ذَا هَنَاتٍ ،
 ٩ - وَلَقَدْ رَأَيْتُ نَبِيَّ ابْنِ عَمِّي ،
 ١٠ - وَإِذَا مَا جُفَيْتُ كُنْتُ حَرِيًّا
 ١١ - حَضَرْتُ رَحْلَى الْهَمُومِ فَوَجَّهَ
 ١٢ - أَسْلَى عَنِ الْحُطُوطِ ، وَأَسَى
 ١٣ - ذَكَرْتَنِيهِمُ الْخُطُوبُ التَّوَالِي ،
 ١٤ - وَهُمْ خَافِضُونَ فِي ظِلِّ عَالٍ ،
 ١٥ - مُغْلَقُ بَابِهِ عَلَى جَبَلِ الْقَبْرِ
- عَلَّلِ شُرْبَهُ ، وَوَارِدِ خِمْسٍ
 لَا هَوَاهُ مَعَ الْأَخْسِ الْأَخْسِ
 بَعْدَ يَيْعَى الشَّامَ بَيْعَةَ وَكْسٍ
 عِنْدَ هَذِي الْبَلَوَى ، فَتُنْكَرُ مَسَى
 أَبْيَاتٍ ، عَلَى الدُّنْيَا ، شُمْسٍ
 بَعْدَ لَيْلٍ مِنْ جَانِبِيهِ ، وَأَنْسِ
 أَنْ أَرَى غَيْرَ مُصْبِحٍ حَيْثُ أُمْسَى
 سَتُ إِلَى أَبْيَضِ الْمَدَائِنِ عُنْسَى
 لِحُلٍّ مِنْ آلِ سَاسَانٍ ، دَرْسٍ
 وَلَقَدْ تَذَكَّرُ الْخُطُوبُ وَتُنْسَى
 مُشْرِفٍ يُحْسِرُ الْعُيُونُ وَيُخْسَى
 قِيَامِي دَارَتِي خِلَاطٍ وَمَكْسَى

- ٤ - وارد رقه : أى يرد الماء متى شاء . ووارد خمس : أى يشرب فى اليوم الرابع بعد ظمأ ثلاثة أيام .
 ٥ - محمولا هواه : أى يميل إلى الأخساء .
 ٦ - الخطه : الأرض التى يخطتها الإنسان لنفسه لينزل بها . الوكس : الخسارة فى المتاجرة .
 ٧ - ترزنى ، من رازه : جربه وقدره وامتحنه ليعرف ثقله . مزاولا : محاولا .
 ٨ - الهنات : الخصال ، وتستعمل فى الشر والأذى . الشمس ، الواحد شمس : الصعب المراس .
 ٩ - النبو : التجافى والخشونة .
 ١٠ - حضرته : جعلته حاضرا . أبيض المدائن : القصر الأبيض لكسرى . عنسى : نياقي .
 ١٢ - آل ساسان : ملوك الفرس من نسل أردشير حفيد ساسان مؤسس السلالة الساسانية . درس : بال .
 ١٤ - خافضون : عائشون برفاهة ودعة . يحسر : يعيب . يخسى : يكل ويحسر .
 ١٥ - الدارة : كل أرض واسعة بين جبال . خلط ومكس : موضعان .

- ١٦- حِلَّ لَمْ تَكُنْ كَأَطْلَالٍ سَعْدَى
 ١٧- وَمَسَاعٍ ، لَوْلَا الْحَابَاةُ مِنِّي ،
 ١٨- نَقَلَ الدَّهْرُ عَهْدَهُنَّ عَنِ الْجِدِّ
 ١٩- فَكَأَنَّ الْجِرْمَارَ مِنْ عَدَمِ الْأُنْ
 ٢٠- لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالِي
 ٢١- وَهُوَ يُنَبِّئُكَ عَنْ عَجَائِبِ قَوْمٍ ،
 ٢٢- فَإِذَا مَا رَأَيْتَ صُورَةَ أَنْطَا
 ٢٣- وَالْمَنَايَا مَوَاتِلُ ، وَأَنُوشَرُ
 ٢٤- فِي اخْضِرَارٍ مِنَ اللَّبَاسِ عَلَى أَصْد
 ٢٥- وَعِرَاكُ الرَّجَالِ بَيْنَ يَدَيْهِ ،
 ٢٦- مِنْ مُشِيحٍ يَهْوِي بِعَامِلِ رُمَحٍ ،
 ٢٧- تَصِفُ السَّعِينَ أَنَّهُمْ جِدُّ أَحْيَا
- فِي قِفَارٍ مِنَ الْبَسَابِسِ ، مَلْسٍ
 لَمْ تُطْقَهَا مَسْعَاةٌ عَنْسٍ وَعَبَسٍ
 ، حَتَّى غَدَوْنَ أَنْضَاءَ لُبْسٍ
 سٍ وَإِخْلَاقِهِ ، بَنِيَّةُ رُمُسٍ
 جَعَلَتْ فِيهِ مَائِثَمًا ، بَعْدَ عُرْسٍ
 لَا يُشَابُّ الْبَيَانَ فِيهِمْ بَلْبَسٍ
 كَسِيَّةٌ ارْتَعَتْ بَيْنَ رُومٍ وَفُرْسٍ
 وَإِنْ يُزْجَى الصَّفُوفَ تَحْتَ الدَّرَفْسِ
 فَرَاخَتَالُ فِي صَبِيغَةٍ وَرُسٍ
 فِي خُفُوتٍ مِنْهُمْ وَإِغْمَاضٍ جَرَسٍ
 وَمُلِيحٍ . مِنَ السَّنَانِ ، بِتُرْسٍ
 لَّهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارَةٌ خُرْسٍ

١٦- حلل ، الواحدة حلة : المحلة . البسابس ، الواحد بسبس : القفز الخالي . الملس ، الواحد أملس وملسان : الفلاة لا نبات فيها .

١٧- المساعي ، الواحدة مسعاة : المكreme والمعلقة . عنس : قبيلة قحطانية من اليمن . عبس : قبيلة عدنانية من نجد . يريد أنه لو لم يكن عربياً لقال إن مساعي الفرس لم تدركها قبائل العرب .

١٨- أنضاء ، الواحد نضو : المهزول . اللبس التي تلبس حقيقتها على الناظر إليها ، فلا يكاد يعرفها . ١٩- الجرمان : أحد أبهاء القصر . إخلاقه : بلاه .

٢١- اللبس : الالتباس .

٢٢- يزجى : يسوق . الدرفس : راية الفرس المقدسة ، وهي رمز إلى تحرير بلادهم على يد بطلمهم الأسطوري أفريدون ، ومعناها راية الحداد ، وكانت محلاة بالجواهر الكريمة .

٢٤- يختال : يتبختر تكبراً . الورس : نبات كالسمسم أصفر يصبغ به .

٢٥- الخفوت : السكوت . الجرس : الصوت الخفى .

٢٦- المشيح : المقبل إليك والمانع لما وراء ظهره . المالح : المحاذر خوفاً .

- ٢٨- يَغْتَلِي فِيهِمْ ارْتِيَابِي ، حَتَّى
 ٢٩- قَدْ سَقَانِي ، وَلَمْ يُصَرِّدْ أَبُو الْغَوَّ
 ٣٠- مَنْ مَدَامِ تَقُولُهَا هِيَ نَجْمٌ
 ٣١- وَتَرَاهَا ، إِذَا أَجَدْتَ سُرُوراً
 ٣٢- أَفْرِغْتَ فِي الزَّجَاجِ مِنْ كُلِّ قَلْبٍ
 ٣٣- وَتَوَهَّمْتَ أَنَّ كَسْرِي أَبْرُوِي
 ٣٤- حُلْمٌ مُطْبِقٌ عَلَى الشُّكِّ عَيْنِي ،
 ٣٥- وَكَأَنَّ الْإِيوَانَ مِنْ عَجَبِ الصَّنْ
 ٣٦- يُتَظَنَّى مِنَ الْكَأَبَةِ أَنْ يَدَّ
 ٣٧- مُزْعَجاً بِالْفِرَاقِ عَنْ أَنْسِ الْفِ
 ٣٨- عَكَسَتْ حَظَّةُ اللَّيَالِي وَبَاتَ الـ
 ٣٩- فَهُوَ يَبْدَى تَجَلِّداً ، وَعَلَيْهِ
 ٤٠- لَمْ يَعْبَهُ أَنْ بَزَّ مِنْ بُسْطِ الدِّي-
- تَتَقَرَّاهُمْ يَدَايَ بِـــــــلَمْسِ
 ثِ عَلَى الْعَسْكَرَيْنِ شُرْبَةً خَلْسِ
 أَضْوَاءَ اللَّيْلِ . أَوْ مُجَاجَةً شَمْسِ
 وَارْتِيَا حِاحاً لِلشَّارِبِ الْمُتَحَسِّي
 فَهِيَ مَحـــــــبُوبَةٌ إِلَى كُلِّ نَفْسِ
 زَ مُعْطَاطِيٍّ ، وَالْبَلْهَظُ أَنْسِي
 أَمْ أَمَانٍ غَيْرُنَ ظَنِّي وَحَدْسِي ؟
 عَمَّةٍ جَوِّبُ فِي جَنْبِ أُرْعَنَ جِلْسِ
 دَوْلَعَيْنِي مُصْبِحٌ ، أَوْ مُمْسِي
 عَزَّ أَوْ مُرْهَقاً بِتَطْلِيْقِ عَرْسِ
 مُشْتَرِي فِيهِ ، وَهُوَ كَوَكْبُ نَحْسِ
 كَلْكَلٌ مِنْ كَلَاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي
 بَاجٍ وَاسْتُلَّ مِنْ سَتُورِ الدَّمَقْسِ

٢٨- يغتلي: يتعاطم . تتقراهم : تتبعهم ، أى أنه يلمسهم ليرى أصور مرسومة هم أم أشخاص أحياء يتحاربون.

٢٩- أبو الغوث : ابن الشاعر . لم يصرد . لم يقلل . وأراد بالخلس : شربة سرية مختلصة .

٣٠- تقولها : تظنها . مجاجة الشمس : ريقها ، أي شعاعها .

٣٣- كسرى أبرويز : هو حفيد كسرى أنوشروان . معاطي : يعاطيني الشراب ، يشاربني . البلهظ : من كبار المغنين عند الفرس .

٣٥- الجوب : الترس . أرعن : أحرق . جلس : غليظ ، أحرق . وأراد بالأرعن إما البناء العظيم أو جدلاً غليظاً ، في جنبه الإيوان كأنه ترس في استدارته .

٣٦- يتظنى : أى يعمل الظن .

٣٩- الكلكل : الصدر . المرسى : الثابت .

- ٤١- مُشْمَخِرٌ تَعْلُو لَهُ شَرَفَاتٌ ،
 ٤٢- لَابَسَاتٌ مِنَ الْبَيَاضِ فَمَا تَبْدُ
 ٤٣- لَيْسَ يُدْرَى : أَصْنَعُ إِنْسٍ لَجِنِ
 ٤٤- غَيْرَ أَنِّي أَرَاهُ يَشْهَدُ أَنْ لَمْ
 ٤٥- فَكَأَنِّي أَرَى الْمَرَاتِبَ وَالْقَوُ
 ٤٦- وَكَأَنَّ الْوُقُودَ ضَاحِينَ حَسْرَى ،
 ٤٧- وَكَأَنَّ الْقِيَانَ ، وَسَطَ الْمَقَا
 ٤٨- وَكَأَنَّ اللَّقَاءَ أَوْ مِنْ أَمْدٍ
 ٤٩- وَكَأَنَّ الذِّى يُرِيدُ اتِّبَاعًا
 ٥٠- عَمَرْتُ لِلْسُرُورِ دَهْرًا ، فَصَارَتْ
 ٥١- فَلَهَا أَنْ أُعْـيِنَهَا بِدُمُوعٍ ،
 ٥٢- ذَاكَ عِنْدِي وَلَيْسَتْ الدَّارُ دِرَايَ ،
 ٥٣- غَيْرَ نُعْمَى لِأَهْلِهَا عِنْدَ أَهْلِى ،
 ٥٤- أَيْدُوا مُلْكَنَا ، وَشَدُّوا قُوَاهُ
- رُفِعَتْ فِي رُؤُوسِ رَضْوَى وَقُدُسٍ
 صِرُّ مِنْهَا إِلَّا فَلَاتِلَ بُرْسٍ
 سَكَنُوهُ أَمْ صُنْعُ جِنِّ لِإِنْسٍ
 يَكُ بَانِيهِ فِي الْمُلُوكِ بِنِكْسٍ
 مَ ، إِذَا مَا بَلَغَتْ آخِرَ حَسَى
 مِنْ وَقُوفٍ خَلْفَ الزَّحَامِ وَخُنْسٍ
 صِيرٍ ، يُرْجَحَنَّ بَيْنَ حَوْ وَلُعْسٍ
 سِ ، وَوَشَكَ الْفَرَّاقِ أَوَّلُ أَمْسٍ
 طَامِعٌ فِي لِحُوقِهِمْ صُبْحَ خَمْسٍ
 لِّلْتَعَزَّى رِبَاعُهُمْ ، وَالتَّاسَى
 مُوقَفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ ، حُبْسٍ
 بِاقْتِرَابٍ مِنْهَا ، وَلَا الْجِنْسُ جِنْسِي
 غَرَسُوا مِنْ ذَكَائِهَا خَيْرَ غَرَسٍ
 بِكُمَاةٍ ، تَحْتَ السَّنَوْرِ ، حُمْسٍ

- ٤١- مشمخر : طويل عال . شرفات : مثلثات تبني متقاربة في أعلى القصر ، الواحدة شرفة . رضوى :
 جبل بالمدينة . قدس : جبل ، وهو قدس الأبيض وقدس الأسود .
 ٤٢- الفلائل ، الواحدة فليلة : الشعر المجتمع . البرس : القطن أو شبيهه به .
 ٤٤- النكس : المقصر عن غاية الكرم .
 ٤٦- ضاحين : بارزين الشمس . حسرى : متلهفين ، معين . الخنس : المتأخرون .
 ٤٧- يرجحن : يملن بالأرجوحة . الحو ، ، من الحوة : سمرة في الشفة : اللعس ، من اللعس (بفتح اللام
 والعين) : سواد يستحسن في الشفة .
 ٥٠- أراد بالتعزي والتأسي : البكاء عليهم .
 ٥٤- السنور : نوع من الدروع .

٥٥- وَأَعَانُوا عَلَى كَتَائِبِ أُرْيَا طَ بَطَعْنَ عَلَى النَّحُورِ ، وَدَعَسَ

٥٦- وَأَرَانِي مِنْ بَعْدُ ، أَكْلَفُ بِالْأَشْدِّ رَافٍ طُرّاً مَنْ كُلِّ سِنَخٍ وَإِسِ

تلتقط سينية الشاعر العباسي الشهير أبي عبادة الوليد بن عبيد الله الطائي المعروف بالبحتری (٦ ، ٢ - ٢٨٤ هـ) موقفا متفردا وتعالجه بوسائل فنية دقيقة ، تمتد في جانب منها رؤية الشاعر لكي تمتزج برؤية فنان آخر هو الرسام فتتحول الصورة الصامتة من ضوء خلاق تعانقه العيون إلى كلمة منغمة تتشربها الأذان ، ويرد الشعر من خلال ذلك جانبا من "الجميل" الذي أسداه له فن الرسم على مر العصور عندما ساعده على تحويل المشاعر المتوهجة من هواجس تطوف بالنفس غامضة تبحث عن "التشكل" إلى صور تستقر أمام الحواس ، وتستطيع أن تغالب الفناء الذي يعتري الكلمات عندما تذوب في طبقات الهواء ، أو تتشابه بين طيات الورق .

ومع أن الصورة التي تقدمها أبيات البحتري مفعمة بالتجديد ، فإنها تركز على مدخلين قديمين عرفتهما القصيدة العربية وهما مدخل الرحلة ومدخل الوقوف على الأطلال ، فمنذ القدم كان يقف الشاعر على أطلال الأحبة الذين رحلوا فيصيبه الحزن والهم فيرحل على ناقته في الصحراء الواسعة فيبلغ به التعب مداه ، فإذا رأى وجه الممدوح تهلل ونسى الأحزان والمشاق ثم ينساب الشاعر بعد ذلك في وصف فضائل الممدوح ، وكانت تلك المداخل تكتب في القصيدة ، حتى لو لم يكن الشاعر قد رأى طللا أو ركب ناقه قط ، والبحتري هنا يستخدم نفس المداخل ، لكنه يعكسها ، فهو لا يقف على الطلل ليدفعه ذلك للرحيل ، ولكنه يرحل لكي يقف على أطلال حضارة الفرس في بقايا قصورهم الشامخة في المدائن .

١- إنها الهموم هي التي سعت هذه المرة إليه وحاصرته وحلت على رحل ناقته فلم

٥٥- أرياط: قائد جيش الأحباش .

٥٦- السنخ : الأصل . الإس : أصل كل شيء .

يعد أمامه إلا الرحيل ، لأنه إذا وجد الجفوة فى مكان ما مساء ذات يوم فلن يشهده صباح اليوم التالى فى نفس المكان على حد تعبيره :

وإذا ما جفيت كنت حرياً أن أرى غير مُصبحٍ حيثُ أمسى

وهو لن يتردد فى اختيار المكان ، فمدائن كسرى هى التى سوف يوجه إليها ناقلته .

٢- إن الحركة سوف تكون تسلية عن الحظ العاثر ، وسوف تكون أسى وتأسيا من خلال الوقوف على بقايا قصور آل ساسان التى كانت شامخة وعفى عليها الزمان .

٣- إن الشاعر من خلال الرحلة والتأمل يعود إلى كتاب الكون المفتوح ، ليدرك أن العمر القصير للفرد ، كالعمر الممتد للحضارات ، كلاهما يمكن أن تتعاقب عليه لحظات التألف والشحوب ، والإنسان لا يتذكر هذه الحقيقة إلا أمام الخطوب .

٤- وإذا كان الشعراء من قبل قد ألقوا أن يقفوا على الأطلال الفقيرة فى الصحاري الجرداء ، أطلال سعدى ولبنى ، والتى لا تثير فى الخيال إلا تاريخاً ضئيلاً فإنه سيقف على أطلال الحضارة الشامخة التى كادت تستعصى على قهر الزمان .

٥- ولكن الدهر نقل أيام هذه الحضارة فى الجدة الزاهية المتألقة ، فلم يبق منها إلا مظاهر شاحبة هزيلة ، كأنها ثوب قديم متهرى كان ذات يوم طيلسانا للملوك .

٦- وها هو "الجرماز" ذلك القصر العامر الذى كان يزدهم بضجيج الحياة والأنس ليلاً ونهاراً فلا تكاد تخفت فيه الأصوات ، ها هو وقد رحل عنه الأنس وأخل به الصمت ، يبدو وكأنه بناء لقبر مهجور .

٧- وعندما تقع عليه عيناك الآن ، تدرك أن الليالى التى كانت قد جعلت من الجرماز مسرحاً لأعراسها ، تغمره القناديل فيراه الرائي من بعيد فيدرك أن بالمكان عرساً قبل أن يقترب منه فيسمع ضجيج البهجة ، هذا المكان لو تراه الآن علمت أن الليالى جعلت منه مسرحاً لما تمها فخفتت فيه الأضواء وسكنت الأصوات .

٨- ولكنه مع الصمت الذى يفرق فيه ، يستطيع أن ينبئك بعجائب الأقسام ببيان شاف لا لبس فيه .

٩- وإذا كانت لغة الواقع اليومي قابلة لأن تخرسها الليالى فإن لغة الفن الجميل لا تكف عن النطق عندما يتأملها المتذوق ، وها هى لوحة فنية تزدان بها جدران القصر ، وترسم موقعة أنطاكية التى كانت قد وقعت بين الروم والفرس فى عام ٤٠٥ ميلادية ، والتى جسدتها اللوحة واحتفظت بالشعور الرئيسى الذى اجتاح كل من عايشها ، وهو شعور "الارتياح" ونجح الفنان الرسام فى أن يلتقط هذا الشعور ، وأن يختزنه حيا داخل خطوط رسمه وأن ينقله إلى متأمل فنه "وإذا ما رأيت صورة أنطاكية ارتعت" .

١٠- إن عناصر الارتياح والصراع والتذبذب بين الحياة والموت تضج بها جوانب اللوحة ، فالموت هناك ماثل يترقب ، بل إنه ليس موتا واحدا إنه "منايا موائل" وفي مقابل هذه المنايا رمز العدم ، يوجد رمز الحياة والمجد "أنوشروان" وإذا كان الموت جمعا ، فكسرى ليس مفردا إنه يقود صفوف الجيوش التى تؤازره ، وهذه الجيوش لا تمثل لحظة زمنية عابرة ، إنها تمثل امتداداً حضاريا متصلا ، لأنها تقاتل تحت "الدرفس" علم الأمة الكبير الذى فنيته من قبل تحته صفوف من الجيوش لكي يبقى مرتفعا خفاقا .

١١- ليس الزهو ومهرجان الألوان عنصرا ثانويا لا فى لوحة الرسام ، ولا فى ريش الطاووس عندما يختال ، ولا فى حمرة فك الأسد عندما يذكر بمنظر الدماء قبل أن ينقض ، ولا فى ملابس الملك وهو يقود الجيوش ويتميز عن الجند بألوانه الزاهية التى يتألق فيها اللون الأخضر ويكاد يكون اللون الأصفر زهرات متراصة من نبات الورس اليمنى ، إنها ألوان تكاد تعلن تفتح الحياة والنضارة بكل عنفوانها فى مواجهة المنايا الموائل بكل رعبها وارتياحها .

١٢- إن جوهر المعركة الصوتى يكاد يتحدى تقنيات الرسام ، فإذا كانت الصورة

البصرية قد ساعدته على أن يجعل الاخضرار والاصفرار تعبيراً ناطقاً عن
عنفوان الحياة ، فإن اللوحة لا تستطيع أن تنقل الصوت ، ولكنها تبث الغياب
المكتوم لذلك الصوت الذي كان يرج أرض المعركة ، ويأتي الشاعر ليمد يده إلى
الرسام ، وهو يكاد يعبر بأدواته ، ولنتأمل كيف يحول الشاعر الصورة السمعية
"رنين الجرس" إلى صورة بصرية فيجعل نقيضها هو "إغماض الجرس"
والإغماض لا يكون إلا في حركة العين منبع المرئيات ، لا في صخب الأصوات ،
وهكذا يتعارك الرجال في اللوحة بين يدي كسرى وقد لفهم الخفوت ، وأغمضت
الأجراس .

١٣- إن الرسام أيضا كما يعجز عن رصد الأصوات ، يعجز عن رسم الحركة فهو
يختار لحظة سكون فيثبتها وكل ما يستطيعه هو أن يوحي بالحركة المتخيلة قبلها
أو بعدها ، والشاعر هنا يلتقط مشهدين موحين بالحركة المتخيلة ، فالرجال في
اللوحة بين مهاجم مندفع مشيح يهوى بسن رمحه على عدوه وآخر حذر مدافع
يليح بترسه لكي يتقى السهام والسنان ، فكل صورة تقابل الأخرى وتكمل معها
الدائرة ، إقبالا وتراجعا ، صعودا وهبوطا ، هجوما ودفاعا ، وتنتقل إليها عدوى
الحركة فتقلت اللوحة من صمت السكون .

١٤- إن هذا الفن يهب اللوحة عناصر الحياة ، وليس مجرد الحياة ، ليس مجرد
الحياة فقط ولكنها شدة الحياة فهم ليسوا أحياء ولكنهم "جد أحياء" وإذا كانوا
قد فقدوا الصوت أو "أغمضوا أجراسه" فإن الشاعر من جديد يمد يده إلى
الرسام لكي يعطيه دليلا من "عالم الرموز" على إمكانية أن تستغنى الحياة عن
الأصوات أحيانا ، وأن تستعيز عنها بإشارات الخرس الصامتين ، وهي إشارة
"بينهم" أي أنها رمز ينسجم مع لغة اللوحة كلها فلا تحس فيه بالنشاز ولا
القصور .

١٥- إن قمة انبهار الشاعر بفن الرسام تكمن في هذه اللمسة البسيطة العميقة ،
فهو قد انجذب إلي عالم اللوحة فكاد أن ينسى به العالم المحيط ، وبدأ يرتاب في

أن يكون شخوص اللوحة مجرد خطوط ورسوم وألوان ، إن الرسام نفث فيها من فنه ، فكاد الشاعر يظنها حية تتحرك ، وبعد أن كان من قبل يحتكم إلى عينيه فتؤكد له أنهم "جد أحياء" ويحتكم إلى أذنه فيرى ما وراء السكون الظاهر ، زاد شكه وعلا حتى احتكم إلى يده يمدّها إلى اللوحة لكي تتحسسها فتتأكد باللمس أنها أمام مشاهد مرسومة بدقة وليست أمام جنود يتحركون داخل اللوحة وتلك وحدها شهادة انبهار فنى من شاعر عربى عظيم نعرف اسمه وهو البحتري ، أمام لوحة رسام فارسي عظيم من عصر كسري أنوشروان نسي البحتري أن ينظر فى زاوية اللوحة لينقل لنا توقيعه المنمنم وينقل لنا اسمه الذى لابد أن يكون معطرا بسحر الألوان وروعة التناسق .

* * *

أمر الأسير
رائعة أبي فراس الحمداني

أم الأسير

أيا أمَّ الأسير سقاكِ غيثُ
أيا أمَّ الأسير ، سقاكِ غيثُ
أيا أمَّ الأسير ، سقاكِ غيثُ
أيا أمَّ الأسير ، لَمَنْ تُرَبِّي
إذا ابنُك سارَ في بَرٍّ وبَحْرٍ
حرامٌ أن يبيتَ قَريرَ عَـيْنٍ
وقد ذقت الرزايا والمنايا
وغابَ حبيبُ قلبكِ عن مكانٍ
لَيَبْكُ كُلُّ يومٍ صمتٍ فيه
لَيَبْكُ كُلُّ ليلٍ قمتَ فيه
ليبكِ كُلُّ مضطهدٍ مخوفٍ
ليبكِ كُلُّ مسكينٍ فقيرٍ
أيا أمّاه ، كم هم طويـل
أيا أمّاه كم سرِّ مصـونٍ
أيا أمّاه كم بُشـرى بقرْبـى

بكره منك ، ما لَقِيَ الأسيرُ^(١)
تحيرٌ لا يُقيمُ ولا يسيـرُ
إلى مَنْ بالفدا يأتى البشيرُ^(٢)
وقد مِتَّ ، الذوائبُ والشعورُ^(٣)
فَمَنْ يدعُو له ، أو يستجيرُ ؟
ولو لم أن يلم به السرورُ
ولا ولدٌ ، لديك ولا عشيرُ^(٤.٥)
ملائكةُ السماء به حضورُ
مصابرةٌ ، وقد حمى الهجيرُ
إلى أن يبتدى الفجرُ المنيرُ
أجرتيه ، وقد عز المجير
أغثتيه ، وما فى العظم زيرُ^(٦)
مضى بك لم يَكُنْ منه نصيرُ
بقلبكِ ، مات ليس له ظهـورُ
أنتكِ ، ودونها الأجلُ القصيرُ

١ - الغيث : المطر .
٢ - الفدا : إطلاق سراح الأسير .
٣ - الذوائب : خصلات الشعر .
٤ - الرزايا : المصائب .
٥ - المنايا : الموت .
٦ - الزير : القوام والتعبير كناية عن الفقر .

إلى مَنْ أَشْتَكِي ؟ وَلَنْ أُنَاجِي إذا ضاقتْ بما فيها الصدورُ ؟
بأيِّ دعاءٍ داعيةٍ أَوْقِي بأيِّ ضياءٍ وجَّةٍ أَسْتَنِيرُ ؟^(١)
بِمَنْ يُسْتَدْفَعُ الْقَدْرُ الْمَوْفَى بِمَنْ يَسْتَفْتَحُ الْأَمْرُ الْعَسِيرُ
نُسَلِّيَ عَنْكَ : أَنَا عَنْ قَلِيلٍ إلى ما صرتَ في الأخرى ، نَصِيرُ

أم الأسير

فارس عصى الدمع

قبل ألف عام بالتمام من رحيل أمير الشعراء أحمد شوقي في سنة ١٩٣٢ ولد الشاعر الفارس العربى المتميز الحارث بن أبى العلاء الحمدانى الذى غلبت عليه كنيته أبو فراس الحمدانى ، سنة ٩٣٢م التى وافقت سنة ٣٢٠م في مدينة الموصل .

ومر أبو فراس الحمدانى مثل شهاب لامع قصير العمر فى سماء القرن العاشر الميلادى الرابع الهجرى ، فلم يتح له أن يكمل الأربعين ، فرحل سنة ٩٦٧ بعد خمسة وثلاثين عاما ميلادية ، تزيد فى الحساب قليلا بالتاريخ الهجرى ولكنها تبقى في مجملها ومضة خاطفة كان يمكن أن يطويها النسيان ، لولا أن حياة الفارس الشاعر امتلأت بالبطولة والطموح والمعاناة وامتزجت كلها فى نسيج فنى راق .

كان أبو فراس ابن عم سيف الدولة الحمدانى ، أمير حلب وواحد ممن جسدوا صحوة العنصر العربى فى وجه غلبة الأعاجم فى الدولة العباسية ، وكانت إمارة حلب بموقعها الجغرافى على حدود دولة الروم نقطة الالتقاء الحربى الدائم ، ومجال الكر والفر بين المسلمين والروم ، فكانت حروب "الدمستق" قائد قوات الروم في أسيا الصغرى (تركيا) من ناحية ، وسيف الدولة الحمدانى في حلب من ناحية أخرى ، تشكل ملحمة كبرى ، رسمتها فحولة المتنبى الشعرية وكان المتنبى شاعر سيف الدولة وصديقه، على حين كان أبو فراس الذى يصغر المتنبى بنحو سبعة عشر عاما ابن عم

١ - أوقى من الوقاية وهى طلب الحفظ بالدعاء إلى الله .

الأمير وأحد فرسانه البارزين ، وأحد هواة الشعر المولعين به العلماء بأسرارهم ، فكان الشعر يفيض عنه ، وكانت معرفته به تدفعه إلى أن يناقش المتنبي على ما كان به من اعتداد بالنفس في مجلس سيف الدولة ، وأن يضيق الخناق على المتنبي أحيانا ويظهر له بعض سرقات في شعره حتى أن المتنبي كان يتجنب الحوار معه في مزيج من الغيرة والكبرياء والالتقاء .

ومع فيضان الشعر القوي على لسان أبي فراس ، كان يأبى أن يعد شاعرا بالمعنى الاجتماعي الذي شاع عن الشعراء في عصره باعتبارهم طائفة المجاملين والمداحين فكان يقول :

ولولا اجتنابي العَابَ من غير منصف لما عَزَّ لِي قولٌ ولا خان خاطرُ
نطقت بفضلِي وامتدحتُ عشيرتِي فما أنا مداحٌ وما أنا شاعرُ

وعندما قال له "الدمستق" قائد الروم : "إنما أنتم أرباب كلام .. لا تعرفون الحرب" أجابه أبو فراس "نحن نطأ أرضك منذ ستين سنة ، بالسيوف أم بالأقلام ؟

ومن أجل هذا لم يتحمس أبو فراس لجمع قصائده في ديوان ولكن عالم عصره الجليل ابن خالويه الذي كان جليس سيف الدولة ، هو الذي احتفظ بجزء من قصائده وشرحها ، وجاء بعده الثعالبي فنتبع قصائده التي قالها في صراعه مع الروم خاصة والتي سميت بالروميات فجمعها في "يتيمة الدهر" وبادر المستشرقون إلى الاهتمام بأبي فراس منذ القرن الماضي ، فأصدر المستشرق الألماني "دوفروك" ديوان أبي فراس ، وكتب عنه بالألمانية كتابا تحت عنوان "الشاعر والفارس العربي" صدر في ليون ١٨٩٥ ، وانتشرت قصائد أبي فراس في كل كتب مختارات الأدب العربي باللغات الأجنبية ، وتعددت دراسات الفرنسيين وغيرهم من المستشرقين حوله ، وكانت قصيدة "أم الأسير" تحتل اهتماما خاصا عند الحديث عن أبي فراس .

كان أبو فراس قد تعرض لتجربة مريرة صقلت فروسيته ، وفجرت شاعريته فقد قضى من عمره القصير سبع سنوات أسيرا في بلام الروم ، وكانوا قد عرفوا عنه

الشجاعة والبطولة فى لقاءاتهم المتكررة ، فعاملوه معاملة الفارس فى أسره فظل محتفظا بعدته وعتاده ، كان قد أسر أولا فى عام ٩٥٩ فى موقعة مغارة الكحل وحمل إلى حصن "خرشنة" على شاطئ الفرات ولكنه فيما تقول الروايات أو الأساطير استطاع أن يقفز بجواده من قمة الحصن المرتفع وأن يثب إلى الأرض قبل أن يصطدم بها الجواد فيدق عنقه ويسلم الفارس وتلك أسطورة تتكرر مع كثير من الفرسان ، لكنه على أي حال وقع فى الأسر ثانية عندما هاجم الروم إمارة حلب فأبلى فى قتالهم لكنه أصيب بسهم فى فخذه عجز معه مؤقتا عن الحركة فحمل أسيرا إلى القسطنطينية وامتدت فترة أسره ، وهو ما يزال شابا لم يبلغ الثلاثين ، وكان فى خلال ذلك يرأس ابن عمه سيف الدولة شعرا ويطلب منه أن يفنديه بأى ثمن لكن إمارة سيف الدولة كانت تمر بلحظات ضعف والروم كانوا يدركون أن فى أيديهم صيدا ثميناً ، فكانت المفاوضات دائما تتعثر والبطل الجريح يئن شعرا ولم يتح له أن يخرج من أسره إلا فى سنة ٩٦٦ قبل عامين من وفاته وبعد أن ترك لنا صورة مؤثرة عن حياة الأسر والسجن فى شعره لسيف الدولة ، عاتبا عليه أن يبنى القصور ويلبس الحرير ويركب الخيول بينما هو يعيش فى زنزانة ، ويلبس الخيش ويجر القيود :

يا واسع الدار كيف تُوسعها	ونحن فى صخرة نزلزلها
يا ناعم الثوب كيف تُبدله	ثيابنا الصوف ما نبذلها
يا راكب الخيل لو بصرت بنا	نحمل أقيادنا وننقلها

غير أن أكثر ما كان يؤلم أبا فراس فى أسره وسجنه هو غيابه عن أمه العجوز فى قرية "منبج" بجوار حلب هذه الأم التى لم يكن لها من أحد إلا ولدها وفارسها وحبيبها الذى وقع أسيرا ، فبكته حتى كادت تبيض عيناها من الحزن ، وذوى عودها ، لكنها كانت تتمسك ببقية الحياة رجاء أن تقر عينها برؤية عودة ابنها الأسير ، وكانت تخرج لكى تتنسم رياح القادمين من بلاد الروم لعلهم يحملون أخبارا عن حبيبها عائب ، وكان البطل الأسير الذى عرف عنه أنه "عصى الدمع سيمته الصبر" ، كما يقول هو فى قصيده المشهورة ، يمكن أن يصبر عن كل شئ إلا عن فراق هذه الأم

العجوز التي كان يكتب إليها وكأنه يكتب إلى محبوبته وليس إلى مجرد أمه وفي خضم التردد بين الأمل والياس يتلقى في سجنه الخبر الذي يقصم ظهره ، لقد ماتت أمه حزنا عليه ، لقد ماتت "أم الأسير" المكبل وهو غائب لم يستطع أن يخفف عنها ألما ، ولا أن يعالج جسدا ، ولا أن يطمئن قلبا ، ولم يستطع حتى أن يسبل جفنا لها لحظة الوداع الأخير وانطلق الشاعر الأسير الحزين يكتب هذه المرثية الهادئة المريحة التي تكاد تختلف نبرتها عن كل المراثي . إن الأنين الذي يتردد في فاتحة القصيدة ، وكأنه رد فعل طبيعي للجسد ، يتمثل في اللجوء إلى فن التكرار المحكم ، إنه تكرر على مستويين ، مستوى رباعي تتردد خلاله عبارة " أيا أم الأسير" بكل دلالتها في شكل نشيج متقطع في الأبيات الأربعة ، وكأنها تعلن عن بؤرة المرارة ، للأسد المقيد عاجز عن الاقتراب من أحب الناس إليه وعن قمة الفقد لضياع قمة الحب وليس هناك إلا طلب الغيث الذي يسقى التربة الطاهرة ، وهذا الطلب الأخير يتكرر ثلاث مرات فقط وكأنه يترك درجة خالية يصعد عليها البناء الهرمي للقصيدة ، وقد يلاحظ أن هذا التكرار في ذاته يشكل ما يمكن أن يسمى بالنغمة الثابتة في لحن الافتتاح والتي تقابلها نغمة متغيرة في نفس لحن الافتتاح في الأشرطة الأخيرة ، وكأن الأحداث تتحرك لكن الحزن ثابت ، غير أن هذه الأحداث المتحركة تلتقي جميعا مع الابن الحزين في بؤرة واحدة هي "الحيرة" حتى أن الغيث "يمر لا يقيم ولا يسير" وحتى أن البشير المتخيل الذي سوف يحمل نبأ الإفراج عنه يوما "تحير" فلم يعرف لمن يلقي النبأ السار .

إن "التكرار" يعود مرة أخرى في شكل رباعي أيضا عندما يهتف الابن الحزين بالكائنات كلها لكي تشاركه في البكاء على أمه ، فالأيام التي صامتها وتحملت الصبر فيها وقد اشتدت حرارة الهجير فلم تستجب لقسوة الظمأ فتبل ريقها ، هذه الأيام تبكي الصائمة الصابرة في صمت والليالي التي قامتها عابدة متبلة وأجهدت جسدها النحيل فلم تستجب لإغراء الفراش بأراحة حتى طلع الفجر ، هذه الليالي تبكي القائمة المتبلة في صمت ، والمضطهدون الذين أجارتهم هذه الأم القوية حين عز المجيرون، والمساكين الذين أغاثتهم وربما لم يكن لديها ما تدخره لنفسها سوى ما قدمته ، هؤلاء جميعا سيكون أمومتها الشجاعة البارة .

ولكن إذا كانت النغمة المكررة قد وسعت من دائرة الأمومة ودائرة البنوة ودائرة البكاء ، فإن الابن الحزين يعود لكي يحكم الدائرة من جديد حول نفسه ، وحببه وحزنه ، وهو يعود أيضا من خلال اللجوء إلى وسيلة "التكرار" الثلاثية هذه المرة ، فيهتف في صدر ثلاثة أبيات متتالية " يا أماه " إن الصوت يرتفع هنا بالقياس إلى الصوت القصير الخافت الذي حمله التكرار الأول "يا أم الأسير" وكان غليان الحزن قد بلغ مداه ، والرحلة التي يخوضها الشاعر في هذا المقطع ، رحلة داخلية بعكس الرحلة الخارجية في المقطع الأول ، لقد كانت الصور هناك تستمد من الغيث المحلق في السماء ، والأسير المقيد في السجن والهاتف البشير الذي يحمل الخبر ، لكن الصور هنا تستمد من السهم الذي تطوى عليه الصدور ، والسر الذي تغلق عليه القلوب ، والبشرى التي تتفاعل داخل نفس الأم فتتفخ في جذوة الأمل الداوية حتى تصير نارا ودفئا .

إن الشاعر يلجأ مرة أخرى إلى التكرار الثلاثي في نهاية القصيدة لكنه هذه المرة لا يكرر الكلمات وإنما يكرر الأداة ، أداة الاستفهام التي تسبق البيت الأخير ، وهي أبيات تعلو فيها نغمة "الحيرة" التي كان المقطع الأول قد عكسها علي الشاعر الحزين ، وعلى السحاب الحائر ، وعلى البشير الذي لا يعرف لمن يلقي بالخبر السار ، إن الحيرة هذه المرة ، ترتد إلى الابن وحده ، فهو الذي لا يعلم لمن يشكو ومن يناجي إذا ضاقت الصدور بما فيها ، وممن يطلب الدعاء الذي يحميه في حله وترحاله ، بأى قوة يستعين على الدهر ، وبأى وجه صبور يحمل التفاؤل في مسعاه .

إنها النغمة التي تجمع بين الإجلال والحزن والحب ، وهي التي كانت قد جعلت الابن المحب ، يريد أن يتزين ويعتنى بنفسه ويطلق شعوره وذوائبه حتى يبدو جميلا في عين أمه ، وهي نفسها التي تجعله الآن يتطلع إلى سرعة الرحيل ليصير إلى ما صارت إليه ويلتقى معها تحت التراب ، وهي النبوءة التي ما لبثت أن تحققت ، فقد لحق أبو فراس بأمه الحبيبة بعد شهور قليلة وبعد عودته من الأسر وترك لنا جملة من القصائد تعد في صدارة روائع الشعر العربي القديم .

وجولة الزمن المتشابهة
لوحة من شعر أبي العلاء

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مِلَّتِي وَاعْتَقَادِي
وَشَبِيهَ صَوْتِ النِّعَى إِذَا قِيَسَ
أَبْكْتَ تَلَكُمُ الْحَمَامَةُ أَمْ غَنَتْ
صَاحَ هَذِي قَبُورُنَا تَمْلَأُ الْأَرْضَ
خَفَّفَ الْوُطَاءَ ، مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْأَرْضِ
سِرٌّ إِنْ اسْطَعْتَ فِي الْهَوَاءِ رُؤْيَدًا
فَقَبِيحٌ بَنَانٌ وَإِنْ بَعْدَ الْعَهْدِ
رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْدًا مَرَارًا
وَدَفِينِ عَلَى بَقَايَا دَفِينِ
فَاسْأَلِ الْفِرْقَدِينَ عَمَّا أَحْسَا
كَمْ أَقَامَا عَلَى بَيَاضِ نَهَارِ
تَعَبُ كُلُّهَا الْحَيَاةُ ، فَمَا أَعْجَبُ
إِنَّ حُزْنَا فِي سَاعَةِ الْمَوْتِ لِأَضْعَافُ
خَلَقِ النَّاسِ لِلْبَقَاءِ فَضْلًا
إِنَّمَا يُنْقَلُونَ مِنْ دَارِ أَعْمَالِ
ضَجَعَةُ الْمَوْتِ رَقْدَةٌ يَسْتَرِيحُ

١ - الترنم : الغناء .
٢ - النعي : الذي يحمل أنباء الموت والبشير الذي يحمل أنباء الميلاد السارة .

- أبنات الهديل أسعدن أو عـدـنَ قَلِيلَ العزاءِ بالإسـعـادِ (١)
إيه لله درُكن فأنُتُن اللواتـى تُحسِنُ حِفْظَ الـودادِ (٢)
مانسيـتُنْ هالكاً فى الأوانِ الخالِ أودى من قـبـل هلكِ إـيـادِ (٣)
يبيد أنى لا أرـتـضي ما فـعـلـتُنْ وأطواقُكُنْ فى الأجـيـادِ (٤)
فـتـسـلـبُنْ واستـعـرنَ جـمـيـعاً مـنْ قميص الدجى ثيابَ جـدادِ (٥)
ثم غـرـدُنْ فى المآتمِ واندبُـنْ بشـجـومِ مع الفـوانى الخـرادِ (٦)

وجوه الزمن المتشابهة

لم تكن ظاهرة أبى العلاء المعرى ، أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخى (٣٦٣ - ٤٤٩ هـ) ظاهرة بعيدة عن روح الثقافة العربية من ناحية ، ولا متلائمة من ناحية أخرى مع روح "الاطمئنان" التى دبت فيها خلال النصف الثانى من القرن الرابع وزهوة القرن الخامس الهجرى ، وهى الفترة التى جلجل فيها أبو العلاء صامتا ، وأبصر وهو مغمض العينين ، وجاب كل أفق من آفاق الدنيا المعهودة يومذاك وهو رهين المحبسين ، محبس العمى ، ومحبس إقامته فى قريته لا يغادرها خمسين عاما متصلة .

كان هذا الصبى الذى ينتمى إلى أسرهِ عريقة من العلماء والقضاة ، قد فقد بصره فى الرابعة ولم يعد يُذكرُ من ألوان الدنيا إلا بقايا اللون الأحمر ، لون الخرقة التى ربطوها على عينيه عندما بدأ الجدرى يزحف إليهما ويأكل من أطرافهما غير أنه

-
- ١ - أسعد : يقال أسعدت النائحة الثكلى أى أعانتها على البكاء .
 - ٢ - إيه : اسم فعل أمر يقال للاستزادة من حديث أو عمل بمعنى زدنى ، لله درك : تعبير يطلق للتعبير عن الإعجاب .
 - ٣ - الهلك : الفناء والموت إياد : جد من جدود العرب فى الجاهلية وهو رمز لتقدم .
 - ٤ - الأطواق : جمع طوق وهو ما يحيط بعنق الحمامة ، الأجياد : جمع جيد ، العنق .
 - ٥ - تسلب : تجرد عما يلبس ، الدجى : الظلام . ٦ - الفوانى الخرد : الفتيات الحسنات .

وقد أسدل الستار على عالم المبصرات لديه ، انفتح الباب لديه أمام قوى من العالم الداخلى لا تحدّها حدود ، فكانت البصيرة القوية والحافظة التي لا يفلت منها شئ ، والظلمة الذي لا يكاد يروى ونتج عن ذلك هيمنة على اللغة عبر عنها التبريزى (٤٢١ - ٥٠٢) بقوله : ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة لم يعرفها المعرى ، وذاكرة لا تفلت منها الكلمات حتى أن حديث معاصرى أبي العلاء عنها يكاد يلحق بالأساطير أحيانا فمن قائل إنه كان يُقرأ له الكتاب مرة فيحفظه وإذا حفظه لا ينساه ، ومن رواية حكاية عن عالم يمنى وجد كتابا قيما أعجب به كثيرا غير أنه قد ضاعت بعض أجزائه الأولى التي تحمل عنوان الكتاب واسم المؤلف ، فدار به فى الأفاق يبحث عن ثبت تكون عنده مخطوطة أخرى للكتاب فيكمل ما نقص من نسخته حتى وصل إلي أبي العلاء المعرى، فطلب منه أن يقرأ عليه بعض الصفحات وما لبث أن هتف به : هذا ديوان الأدب للفارابى ، وأنا أحفظه، وأسمعه بعض الصفحات مما بين يديه ثم قال له سأملي عليك ما ضاع منك بل أن بعض المبالغات لتروى أنه كان يسمع الرجلين يتحدثان بلغة لا يعرفها كلغة أهل أنزريجان فيعيد عليهما نص حديثهما دون أن يفهمه.

وأيا ما كان الشأن فى حجم المبالغة ، فإن هذه الروايات تعكس تصور أهل عصر أبي العلاء لقدراته ، وتفسيرهم لغزارة ثقافته وتعدد مصادرها . يقول القفطى (٦٨هـ - ٦٤٦ هـ) في كتابه "أنباه الرواة على أنباه النحاة" : "لما كبر أبو العلاء ووصل إلى سن الطلب ، أخذ العربية عن قوم من بلده ، وقيد اللغة عن أصحاب ابن خلدون وطمحت نفسه إلى الاستكثار من ذلك ، فرحل إلي طرابلس الشام وكانت بها خزائن كتب قد وقفها ذوو اليسار من أهلها اجتاز باللاذقية ونزل دير الفاروس وكان به راهب يشدو شيئا من علوم الأوائل فسمع منه أبو العلاء شيئا من أقوال الفلاسفة حصل له به شكوك لم يكن عنده ما يدفعها به ، وأودعه أشعاراً له ثم رجع واستغفر واعتذر ، ووجه لأقواله وجوها احتملها "التأويل" ورواية القفطى هذه أثارت كثيرا من الحوار بين الدارسين القدماء والمحدثين فتحدث البعض قديما عن شكوك أبي العلاء وعلاقتها بمكتبة الدير السريانية المترجمة عن اليونانية فى كثير من مفرداتها ، ولم تخل النتائج من مبالغة هنا أو هناك .

وربما كانت مسألة "الشكوك" القديمة ناتجة فى الحقيقة من كثرة "التساؤلات" عند أبى العلاء ، وهى تساؤلات فى طبيعتها وكثرتها ونوع الحقول التى ارتادتها ، بدت مجافية لما ظنه البعض خطأ سمة من سمات الثقافة العربية والإسلامية وهى أنها ثقافة "الإجابات الجاهزة" وأحيانا "الإجابات المسكتة" وهى سمة لا تظهر إلا فى عصور الترهل والخمول ويظهر نقيضها وهو الحوار والتساؤل فى العقول اليقظة أو العصور اليقظة ، ولقد كان أبو العلاء عقلا لم تتفق معه كثير من القوى المؤثرة فى عصره ولم يأبه بمخالفتها ، ورضى بالصفوة التى بكاه منها سبعون شاعرا على قبره يوم مات .

كان أبو العلاء نموذجا "مخالفا" لنموذج الشاعر الذى تعود عليه المجتمع العربى والثقافة العربية ، فهو شاعر "فقير غنى" دخله فى العام - كما يقول القفطى - ثلاثون دينارا يخصص نصفها لخدمته ويعيش على الكفاف بالنصف الآخر ، مكتفيا من الطعام بالعدس والتين ، وهو مع ذلك يرفض عطاء الملوك والرؤساء كما هى العادة فى نموذج "الشاعر" فى الثقافة العربية ، يقول الصفدى فى كتاب الوافى بالوفيات : "قرأت بخط أبى اليسر شاكِر بن عبد الله المصرى أن المستنصر صاحب مصر بذل لأبى العلاء المعرى ما ببيت المال بالمعرة من الحلال فلم يقبل منه شيئا وقال :

لا أطلب الأرزاق والمولى يفيض على رزقى

أن أعط بعض القوات أعلم أن ذلك فوق حقى

وهو يقول صراحة فى مقدمة سقط الزند : "لم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ، ولا مدحت طلبا للثواب" فهو من هذه الناحية نموذج مستفز للقوى السياسية "صميتا وسلبا" ولكنه كان أيضا مستفزا "قولا وإجابا" فهو الذى يقول عن حكام عصره :

وأرى ملوكا لا تحوط رعية فعلام تؤخذ جزية ومكوس

وهو تعبير يقترب من احتجاج الحضارة الحديثة من خلال "الامتناع" عن دفع الضرائب "للمسئولين الذين لا يقومون بواجبهم فى خدمة الأمة ويقول كذلك عن حكام عصره :

وَيَنْفُذُ أَمْرُهُمْ فَيُقَالُ سَاسَةٌ

وَيَسُونُ الْأُمُورَ بِغَيْرِ عَقْلٍ

وَمِنْ زَمَنِ رِيَاسَتِهِ خَسَاسَةٌ

فَأَفٍ مِنَ الْحَيَاةِ وَأَفٍ مِنْهُ

وتكثر هذه النغمة فى شعر أبى العلاء كثرة من الطبيعى أن يكون أصحاب القوى والنفوذ فى عصره غير راضين عنها ، بل أن يكونوا عاملين على تشويه صورته كما شوه صورهم ولهذه القوى - دون شك - تأثير كبير على الذين يمسون بالقلم ويدونون التاريخ .

غير أن أبا العلاء كان نموذجا "مستفزا" أيضا لقوة خطيرة فى عصره وفى كل العصور وهى قوة بعض المشتغلين بالدين ممن يستريحون إلى مناخ الإجابات الجاهزة أكثر من مناخ الأسئلة المثيرة والواقع أن خصومة أبى العلاء كانت فى معظم أحوالها ، مع هؤلاء وليست مع الدين نفسه ، وتلك ظاهرة لاحظها كثير من القدماء يقول ابن الوردي (ت ٧٤٩ هـ) فى كتابة "تتمة المختصر فى أخبار البشر" عن كتاب "ضوء السقط" وهو من أواخر كتب أبى العلاء : "لقد ضمن هذا الكتاب ما يثلج الصدر ويلذ السمع ويقر العين ويسر القلب ويطلق اليد ويثبت القدم من تعظيم رسول الله صلى الله عليه وسلم خير بريته وتبجيل الصحابة والرضا عنهم والأدب عند ذكر ما يتلقى منهم وإيراد محاسن من التفسير والإقرار بالبعث والإشفاق من اليوم العسير ، وتبجيل الميعاد ، والترغيب فى إذكاء الله والأوراد . والخضوع للشريعة المحمدية وتعظيمها وهو خاتمة كتبه والأعمال بخواتيمها" .

إن النص الذى بين أيدينا يمثل واحدة من أمواج التساؤلات الكبرى التى كان أبو العلاء يطرحها أمام "الظاهرة الكونية" فى بناء شعرى ، ومذاق ذاتى وعمق فلسفى تتسع من خلال أغراض الشعر التقليدية لتشع عبرها هذه الروح الجديدة .

كان معرض التساؤلات المعلن ، هو مناسبة رثاء لأحد فقهاء الأحناف فى عصره ، أبى حمزة التنوخى ، لكن موجه التأمل حملت الشاعر سريعا من الخاص إلى العام بل لعلها ألحقت لديه الموقف الخاص الطارئ المتجدد وهو موت واحد من أعلام الناس ، بالموقف العام الثابت الذى لا يكاد يفارقه وهو ظاهرة الفناء والبقاء وأعراضها .

المتقابله الحزن والسرور ووجوهها المتشابهة التى يفضى بعضها إلى بعض وتتداخل فيها الملامح دون أن نحس ، ومن خلال هذا يبدو المتضادان متشابهين فصوت الناعى الذى يحمل نبأ الموت شبيه بصوت البشير الذى يحمل بشري الميلاد ، وكلاهما تعجل بشري في التعبير لا جدوى منه ، وإذا كانت القضية على هذا النحو تبدو فرضا مجردا أقرب إلى فروض المناطقة فإن أبا العلاء يبتثها من خلال تصور المنطق الشعري، ويأخذ نقطة انطلاقا فى الحاجة الشعرية من صور الطبيعة التي لا تقبل المجادلة وصورة المحور فى هذه اللوحة الشعرية هى "الحمامة" وهى كلمة تطلق فى التراث الشعرى العربى غالبا على ما يقابل "اليمامة" فى الاستخدام المعاصر ومحور المحور فى الصورة هو الصوت الشجي الذى ينبعث من هذا الطائر الصغير وهو صوت يتشابه فيه البكاء والغناء وكأنه يمثل الخامة الأصلية ، الطبيعة التي تفرع عنها هذان الصوتان المتضادان فيما بعد وظن البشر أنهما متضادان لكن ذاكرة الشاعر وصوت اليمامة ظلا يحتضنان أصل الطبيعة ، وبه يذكران .

إن هذه اللوحة الأولى والتي يمكن أن تشكل مشهدا أفقيا - يشغل الأبيات الثلاثة الأولى ، تتماثل فيه الأشياء المتجاورة المتعارضة ، تحقق ما يسميه النقد الأدبى الحديث بالنزعة التزامنية SYNCHRONIQUE وهى تمهد للمشهد التالى لها وهو مشهد رأسى . تتعاقب فيه الأزمنة دون أن يتغير جوهر الواقع فيتحقق من ذلك أيضا ما يسميه المحدثون بالنزعة التعاقبية DIACHRONIQUE التي تمتد لوحتها من البيت الرابع إلى البيت الحادى عشر ، ويبدو هذا المشهد الأول (٤ إلى ٧) مشغولا باللحظة الحاضرة ونصفه الآخر (٨ إلى ١١) مشغولا بتعاقب اللحظات الماضية ، فالقبور التي تملأ الأرض على اتساع أفاقها وتكتظ بموتى جيل واحد ، تطرح التساؤل حول مصائر ملايين القبور التي أقامتها آلاف الأجيال السابقة منذ عهد عاد وإذا كان التساؤل مرة أخرى يمثل فرضية منطقية فإن بنية الإجابة الضمنية تمتلئ بالشاعرية حتى أذنيها فعظام تلك القبور تشكل ظهر الأرض التي نطوها فى كبرياء واختيال وننسى أننا ندوس على عظام الآباء فى كل لحظة ندك فيها الأرض بأقدامنا ، وأحرى بنا أن نسير فى الهواء لو استطعنا .

أما نصف اللوحة الثاني فيتعمق ذلك المشهد بعد أن أطلق شرارته المضئية ، ويوغل في الجرح حتى يصل إلى العظام ، فالقبر الواحد تعاقب عليه الغنى والفقر والصالح والطالح ، والذي يلقي النعيم والذي يلقي العذاب والذي يتسع به والذي يضيق عليه وفي كل مرة يفتح القبر فمه ضاحكا من تعاقب الأضداد على حفرة واحدة ، عبر آلاف السنين ولكي تثبت اللوحة في نهايتها اليقين الشعري بدلا من الفرض المنطقي فإنها تستشهد بعيون النجمين المتيقظين في السماء منذ الأبد وإلى الأزل ومسيرة الزمن الذي لا يتوقف !!

إن هذه الكثافة الشعرية في اللوحة الأولى ، تقود الشاعر في اللوحة الثانية من البيت الثاني عشر إلى البيت السادس عشر ، إلى نغمة هادئة تلتقط فيها الأنفاس ، ويبدو ذلك أشبه ببناء السيمفونية الموسيقية المعاصرة ، حيث تعقب موجة النغم الهادر، موجة النغم المسترسل الهادئ ، واللوحة الهادئة هنا تجتر في تقرير يكاد يخلو من التصوير ، الدروس المستخلصة من تشابه وجوه الزمن ، فالحياة كلها تعب ، ومع ذلك فنحن راغبون في الازدياد منها ، وحزن الموت ضعف سرور الميلاد ، وليس الموت إلا ضجعة قصيرة ثم الصحو في دار الشقوة أو الرشاد .

وتأتي اللوحة الأخيرة من البيت السابع عشر إلى البيت الثاني والعشرين لترتفع معها موجة الكثافة الشعرية إلى قمته ، وهو يعود إلى محور الصورة الأولى "اليمامة" ولكنه يعود إليها هذه المرة في صورة الجماعة لا في صورة الفرد "بنات الهديل" وكأنه انتقل من "العزف المنفرد إلى الإيقاع الجماعي" هذه الجوقة التي تمثل صوت الطبيعة وذاكرة الشعر لا تعرف النسيان وتحفظ الوداد ، وتظل تندب الموتى منذ أقدم الدهور ونحن ننسى موتانا بعد مرور الشهور .

غير أن الشاعر ينتقل في لون من تنويع الإيقاع بين استلهام صوت اليمام واستلهام صورته ، ولكي يحس أيضا بلون من "التناقض" حتي في ذلك الصوت الطبيعي القديم ، ويكمن ذلك التناقض في طوق الريش الجميل الذي تحلى به اليمامة الحزينة جيدها ، ألم يكن من الأليق أن تلبس ثوب الحداد ، وأن تستبدل بهذا الريش

لون السواد ؟ وإذا فعلت ذلك كما دعاها الشاعر ، واتخذت لنفسها من سواد الليل قميصا ، فإنها سوف تكون قد أدركت حقائق وأشياء وعندها ويا للعجب تستطيع أن تدرك هي أيضا أن الأشياء ليست متناقضة كما يبدو ، وأن كل شيء يستطيع أن يحل محل نقيضه ويمكنها إذن أن تغنى فى المآتم وأن تبكى فى أعراس الحسان ، فصوت البكاء وصوت الغناء متماثلان متشابهان .

* * *

ثانياً : في تذوق الشعر المعاصر



النمو والتقابل في معمار القصيدة

نموذج من خليل مطران

عاش خليل مطران حياة مديدة دامت أكثر من ثلاثة أرباع قرن ، وغطت فترة حيوية من تاريخ النهضة العربية المعاصرة تمثلت فى الربع الأخير للقرن الماضى والنصف الأول للقرن الحالى، وامتزجت بكثير من المواقع والأحداث التى أثرت فى جوانب مختلفة من هذه النهضة .

ولد مطران فى سنة ١٨٧٢ فى بعلبك بلبنان من أسرة دينية مسيحية ، وتلقى تعليمه الأولى فى بعلبك، وزحله "جارة الوادى" قبل أن ينتقل إلى بيروت ليكمل دراسته للأدب العربى والفرنسى فى الكلية البطريركية ، ويتتلمذ فيها على الشيخ إبراهيم اليازجى ، و خليل اليازجى ، وغيرهما من علماء لبنان الذين كانوا من أبرز سدنة الثقافة العربية لذلك العصر ، والتى كانت تعد من بعض الزوايا دعامة يتكى عليها المجتمع اللبناني لتأكيد عروبه فى مقاومة الوجود التركى آنذاك .

فى هذا المناخ تفتحت شاعرية مطران فكانت قصائده الأولى قصائد وطنية ترددت أصداؤها فى بيروت فى أوائل العقد الأخير من القرن الماضى ، ورددها المتظاهرون من الشباب مما حمل الأتراك على التربص به ، ودفعه هو إلى الهجرة فى سن مبكرة ، فتوجه إلى باريس حيث قضى بها عامين (١٨٩٠ - ١٨٩٢) لم تنقطع صلته خلالهما بالتيار الوطنى فى العالم العربى ، واكتسب فيهما كذلك اتصالا مباشرا بالثقافة الفرنسية التى كان قد استوعبها خلال مراحل دراسته فى لبنان ، فتوثقت صلته بالأدب الفرنسى واتصل بالحركة المسرحية ، وساعده ذلك كله فيما بعد على أن يسهم إسهاما فعالا فى إقامة الجسور بين الأدب العربى المعاصر وبين الآداب الأوربية .

لكن سنوات هجرته إلى باريس لا تطول ففي سنة ١٨٩٢ ، سيختار مصر موطنه له شأنه في ذلك شأن أدباء الشام ومفكره لذلك العصر ، حيث يتوافر المناخ الذي يمكن من خلاله أن يتم التفاعل والحركة الحرة في وقت واحدة .

ولا يلبث خليل مطران أن يصبح وجها بارزا من وجوه الحياة الأدبية في مصر وأن يظهر من خلالها لبقية أرجاء العالم العربى . وسيكون ميدان الصحافة هو مدخله إلى الحياة الأدبية حيث يعمل في صحيفة الأهرام ثم يتولى رئاسة تحريرها ، ثم يصدر هو مجلة أدبية بعنوان "المجلة المصرية" وتستمر ثلاث سنوات ويصدر بعدها جريدة "الجوائب المصرية" التي تستمر فترة قصيرة ، يعتزل بعدها مطران حياة الصحافة محترفا ، لكي يواصل الحياة الأدبية كاتباً وشاعراً ومترجماً ، ولكي يثرى من وراء هذا كله الحياة الأدبية بإنتاج رائع يترك بصماته الواضحة على النتاج الأدبي في القرن العشرين .

أخرج مطران الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٨ ، وصدره بمقدمة نقدية قصيرة يعتبرها النقاد صيحة هامة في مطلع القرن لتعديل مسار القصيدة العربية فيه ، وتوالت بقية قصائده نشرها في الصحف أو إلقاء في المحافل والمناسبات - وما كان أكثرها لذلك العهد - حتي ضمها جميعاً ديوان كبير من أربعة أجزاء اكتمل طبعه بعد وفاته .

وبرغم أن الجانب الشعري في حياة خليل مطران بمصر هو أشد الجوانب ظهوراً حيث يظهر اسمه دائماً كرائد للتجديد حمل ثمار المدرسة الفرنسية للأدب العربى وتتم المقارنة عادة من هذه الزاوية بين دوره ودور العقاد في حمل ثمار المدرسة الإنجليزية ، وحيث يظهر اسمه كذلك في مصاف كبار شعراء العصر من حملة ألقاب التكريم المميزة وفي هذا الإطار فهو أحد الشعراء الثلاثة : شوقي أمير الشعراء ، وحافظ شاعر النيل ، ومطران شاعر القطرين ، ويظهر كذلك اسمه كرائد لمدرسة أبوالوورئيس لجماعتها .

برغم هذا كله فإن إثراء مطران لجوانب الأدب العربى الأخرى لم يكن أقل أهمية

من الشعر ، ويمكن التحدث عن ريادته لفن "المقالة الأدبية" المحكمة التي لا تعرف الترهل ولا الوقوع فى دائرة الشقشقة اللفظية ، وتظل مع ذلك تدور فى مناخ شعري شفاف .

ولعل إسهام مطران فى مجال المسرح العربى يمثل مرحلة أساسية فى تطوره فهو دون شك رائد مدرسة الترجمة الأدبية الراقية للمسرح ، وهو الذى نقل روائع المسرح العالمى من مجرد كونها حكايات تسلية يتصرف فيها المترجمون والممثلون لإشباع رغبة الجمهور ، إلى كونها نصوصاً أدبية راقية يتم نقلها بأمانة ودقة وشاعرية، ويبدل فيها المترجم جهداً إبداعياً يجعل النص المترجم نصاً أدبياً فى اللغة المترجم إليها، كما كان النص الأصلي نصاً أدبياً فى اللغة المترجم منها ، وفى هذا الإطار تبرز ترجمات مطران لروائع شكسبير مثل "عطيل" و "مكبث" و "هملت" و "تاجر البندقية" وكذلك ترجماته لروائع المسرح الفرنسى مثل مسرحية "السيد" ومسرحية "سنا" لكورني ومسرحية "هرنانى" لفكتور هيجو ، وهى كلها ترجمات مازالت نصوصها تجد كل التقدير من المشتغلين بالمسرح والنص الأدبى على سواء . وربما تجدر الإشارة هنا كذلك إلى أن اشتغال مطران بالمسرح لم يقف عند حد الترجمة ، وإنما تعداه إلى الإسهام المباشر فى تطويره ، حيث كان أول رئيس للمسرح القومى عندما أنشئ سنة ١٩٣٥ ، وقد استطاع من خلال ذلك أن يمهّد طريق الالتقاء بين الأدب الراقى والمسرح الجاد .

وإذا عدنا إلى مطران الشاعر الذى نود أن نقف هنا أمام واحدة من قصائده فإننا نود أن نشير إلى سمة ظهرت فى الجزء الأول من ديوان مطران سنة ١٩٠٨ ، وهى اهتمام الشاعر بعواطفه الخاصة وقراءته المستمرة فى أعماق ذاته ، وانشغاله بخبايا نفسه ، ثم قدرته على تصفيه ذلك كله من شوائب المباشرة ، وأصداء الأحاسيس المتعجلة ، وتقديم قراءة شعرية لهذه الأحاسيس ، وإذا كان هذا "السلوك الشعري" أصبح فيما بعد مألوفاً لدى قراء الشعر ، فإنه كان فى هذه اللحظة المبكرة من تاريخ النهضة ، ارتياداً لأفق جديد .

مع تناثر القصائد الذاتية والعاطفية فى الجزء الأول من ديوان مطران ، فإن الشاعر يعمد إلى تجميع أربع وعشرين قصيدة داخل الديوان يضمها جميعا عنوان واحد هو : "حكاية عاشقين" ثم تبعها بعد ذلك عناوين فرعية لكل قصيدة على حدة ، وكأن هذه المجموعة ديوان مستقل يتحدث عن تجربة عاطفية عذرية مر بها الشاعر نفسه عندما مر بتجربة حب عاصف وقصير فى الخامسة والعشرين من عمره ، لم يقدر له أن يستمر طويلا حيث فارقت المحبوبة الدنيا ، وظل الشاعر "عذريا" ينسج على خيوط هذه التجربة حتى نهاية حياته ، وسوف نقف أمام واحدة من قصائد هذه التجربة ، وهى قصيدة "مثال فى مرآة" فى محاولة لإعادة قراءتها .

يصدر الشاعر لقصيدته بهذه الكلمات :

"أشدت المرض على الفتاة فأودي بشبابها ونعيت إلى محبها فبكى واستبكى عليها
بالقصائد التالية":

مثال فى مرآة

مَنْ بِالْمَنُونِ لَوَالِهِ صَـبِّ	ذَاكِي الْأَضْـمَالِ مُقْلِقِ الْجَنْبِ
لَيْتَ الرِّزْيَةَ فَيْكِ أَوْدَتْ بِـى	فَنَجَّوْتُ مِنْ أَلْمِي وَمِنْ كَرْبِي
وَفَرَزَعْتُ مِنْ نَفْسِي إِلَى رَبِّي	
يَا مُنِيَّتِي مَا كُنْتُ بِالْجَزَعِ	فِي حَادِثِ أَيَّامٍ كُنْتُ مَعِي
وَالْآنَ بَتُ مَخْلَدُ الْفَزَعِ	مَيْتَا بَلَا أَمَلٍ وَلَا طَمَعِ
حَيًّا بِذِكْرِ مَعَاهِدِ الْحُبِّ	
كُنَّا وَكَانَ الْحُبُّ يَجْعَلُنَا	مَلَكَيْنِ فِي قَلْبِكَ يُجَالِنَا
رُوحَيْنِ فِي رُوحٍ يَظَلِّلُنَا	نُورَيْنِ فِي نُورٍ يُكَلِّلُنَا
مُتَقَلِّدَيْنِ قَلَائِدَ الشُّهُبِ	

كُنَّا وَكَانَ الْحُبُّ يَنْصِبِنَا مَلِكَيْنِ تَاجُ السَّعْدِ يَعُصِبِنَا
لَا شَيْءَ يُحْزِنُنَا وَيُغْضِبِنَا وَالْدَّهْرُ يَخْدُمُنَا وَيُرْهَبِنَا

وَسَرِيرُنَا عَالٍ عَلَى السُّحْبِ

كُنَّا وَكَانَ الْحُبُّ يَجْمَعُنَا الْفَيْنِ فِي الْفُرْدُوسِ مَرْتَعُنَا
لَا شَيْءَ بَعْدَ الْحُبِّ يُطْمَعُنَا لَا نَبْتَغِي أَمْرًا فَيُوجِعُنَا

إِخْفَاقُنَا فِي الْمَطْلَبِ الصَّعْبِ

كُنَّا كُفْصِنِي دَمْحَةٍ نَبِتْنَا بَلْ زَهْرَتِي غُصْنٌ تَعَانَقْتَا
بَلْ حَبَّتَيْنِ بِزَهْرَةٍ نَمِتْنَا وَتَسَاوَقْتَا لَمَّا تَعَاشَقْتَا

نَارَ الْغَرَامِ مَعَ النَّدَى الْعَذْبِ

تَمَّتْ سَعَادَتُنَا عَلَى قَدَرٍ فَسَطَتْ عَلَيْهَا غَيْرَةُ الْقَدَرِ
أَوْدَتْ مَعًا بِالْعَيْنِ وَالْأَثَرِ وَتَخَلَّفَ الْبَاقِي مِنَ الْخَبَرِ

ذِكْرِي وَتَبَصُّرَةَ لَذِي لُبِّ

فَكَأْنَمَا الْمَلِكَانِ مَا نَعِمْنَا وَكَأْنَمَا الْمَلِكَانِ مَا حَكَمْنَا
وَكَأْنَمَا النُّورَانِ مَا ابْتَسَمَا أَعْجِبْ بِرُؤْيَا وَاهِمٍ وَهَمْنَا

تَقْضِي بِلَا بَدَأٍ إِلَيَّ غِيبٌ

وَكَأْنَمَا الرُّوحَانِ مَا أَعْتَلَقَا وَكَأْنَمَا الْإِلْفَانِ مَا اتَّفَقَا
وَكَأْنَمَا الْغُصْنَانِ مَا اعْتَنَقَا الدَّهْرُ يَكْذِبُ حَيْثُمَا صَدَقَا

مَسَا أَقْرَبَ الْمَاضِي إِلَيَّ الْكَذْبِ

وَكُلَّ أَنْنِي بِالزَّهْرَتَيْنِ مَعًا وَهُمَا كَثُفَرٍ بَشٌّ فَاَنْفَرَعَا
وَالْحَبَّتَيْنِ إِذَا الْهَوَى انْقَطَعَا لُطْفًا لَجْمَعَهُمَا كَمَا جَمَعَا

مَا كُنْ مِنْ زَهْرٍ وَلَا حَبٍّ

زالت حقيقة ذلك الحُلم وقضى الأبر الطاهرُ الشيم
منّا فراح فريسة العدم وظلّت فيه فريسة الألم

حتى يَمُنّ الله بالقُرب

فَفَقَدْتُ مَنْ كَانَتْ تَقَرُّ بِهَا عَيْنُ الْمُتَسِيمِ فِي تَقَرِّبِهَا
وَالنَفْسُ تَشْقَى فِي تَغْيِبِهَا فَتَظَلُّ حَيْرَى فِي تَرْقِبِهَا

محبوسة في مقلّة الصَّبِّ

فَقَدَّ النَّفُوسِ عَذُوبَةَ الْأَمَلِ فَقَعَدَ الْعَيُونِ النُّورَ وَهُوَ جَلِي
فَقَدَّ الْعَزِيزِ الْعِزَّ لَمْ يَطُلْ فَقَدَّ الْفَتَى الدُّنْيَا عَلَى عَجَلٍ

إِذْ جَاءَهَا ضَيْفًا عَلَي الرُّحْبِ

بَلْ فَقَدَ مَحْرُورِ الْفُؤَادِ ظَمَى قَطْرًا يَبِلُ أَوَارِ مَضْطَرَمِ
بَلْ فَقَدَ مُخْتَلِجٍ مِنَ الْأَلَمِ أَمَالَهُ بِنَهَايَةِ السَّقَمِ

وعزاه الموكول بالطِّيبِ

مَاتَتْ وَكُلُّ ضَاكٍ جَذِلْ مَا لِلوَرَى وَلَوَتْ مَنْ جَهِلُوا ؟
لَا قَلْبَ يَبْكِيهَا وَلَا مَقْلُ بَلْ نُبْلُهَا وَاللُّطْفُ وَالْأَمَلُ

وشبابُها وطهارة القلبِ

مَاتَتْ وَنُورُ الْفَجْرِ مُرْتَسِمٌ فِي الْمَاءِ فَهُوَ أَغْرَ مُبْتَسِمٌ
وَالرُّوضُ زَاهٍ بِالْإِنْدَى شَمٌ وَالطَّيْرُ تَصْدَحُ فِيهِ وَالنَّسَمُ

والزهرُ والأغصانُ في لعبِ

تلك المحاسنُ في تفريدها تلك الفضائلُ في تعددها
تلك الشمائلُ في تجردها عَنْ كُلِّ شَائِبَةٍ بِمُورِدِهَا

أُنَى تَبَيُّتٍ وَدِيعةِ الثُّرْبِ

أَيْنَ الدَّمُوعُ تُدْرِهَا السَّحْبُ أَيْنَ الْحَمَامُ يَبِيتُ يَنْتَحِبُ
وَلَيْنَ رِيَاضِ الْأَنْسِ تَكْتَبُ وَلِمَنْ تُعَدِّ حِدَادَهَا الشَّهْبُ
فَتَغِيبُ فِي سُودٍ مِنَ الْحُجُبِ
وَعَلَامَ لَا خَوْفٌ وَلَا عَجَبُ وَعَلَامَ لَا نُوحٌ وَلَا طُـرْبُ
مَنْ عَاشَ لَمْ تَكْتُبْ بِهِ كُتُبُ أَوْ مَاتَ لَمْ تُخْطِبْ لَهُ خُطْبُ
يُفْقَدُ بِلَا أَهْلِ وَلَا صَحَابِ
مَرَّتْ بِهِذَى الدَّارِ وَانصَرَفَتْ وَالنَّاسُ تُجَاهِلُهَا لِمَا لَطُفَتْ
مَا خَطَبُهُمْ فِي وَرْدَةٍ قُطِفَتْ مِنْ رَوْضَةٍ أَوْ بَانَةٍ قُصِفَتْ
فِي عُنُقِ الْوَانِ شَبَابِهَا الرُّطْبُ
كَانَتْ لَهَا الدُّنْيَا بِمَا اشْتَمَلَتْ مَرَاهُ حُسْنٍ كَيْفَمَا انْتَقَلَتْ
حَتَّى إِذَا مَا عُوْجِلَتْ فَجَلَتْ عَنْهَا صَفَتْ مَرَاتُهَا وَخَلَتْ
مِنْهَا وَمِنْ أَثَرِ بِهَا يُنْبَى

هذه القصيدة تنتمي لفن عريق من فنون الشعر العربي والإنساني هو فن الرثاء والتوجع على الراحلين ، وهو فن شاع في الشعر العربي وتميز منه نوعان يتباعدان في كثير من الأحيان : رثاء المجاملة ، وهي القصيدة التي تكتب تلبية لواجب اجتماعي بالدرجة الأولى وفي هذا الإطار تندرج كثير من قصائد الرثاء "الرسمية" وتكاد تقترب في بنائها من قصائد المدح "الرسمية" وقد أشار بعض النقاد القدماء إلى أن الفرق الرئيسى بينهما هو أن ذكر صفات الممدوح تكون بصيغة الحاضر "أنت" أما صفات المرثى فتأتى بصيغة الماضي "كنت" . أما النوع الثانى من المرثى ، فهو الذى يأتى استجابة لشعور خاص ، ويعرف الشعر العربى الكثير من القصائد الجيدة فى هذا الإطار مثل قصائد الخنساء فى رثاء أخيها وأبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أولاده، وقصائد ابن الرومي كذلك وجريير ومحمد بن عبد الملك الزيات ومرثيات عبد الرحمن صدقى وعزيز أباظة في زوجاتهم .

ومع أن قصيدة مطران تنتمي إلى هذا النوع الأخير المتسم عادة بصدق الشعور وحرارة التعبير عنه ، فإنها تنتمي إلى نوع آخر منه أكثر حرقة ، وهو رثاء المحبوبة "العذرية" قبل أن ينعم المحب معها بلذة العيش ، وهى الحرقة التى كانت تدفع بالمحب إلى الجنون فى التراث العذرى ، وكانت تدفع بالمجتمع إلى أن يتقبل هذا النوع من الجنون ويعترف بما فيه من لذة الفن .

ومطران يختار لقصيدته "عنوانا" وتلك وحدها ظاهرة تلفت النظر فى هذه الفترة المبكرة من أوائل القرن ، فالقصيدة العربية القديمة ، لم تكن تعرف عنوانا لها إلا موضوعها أو قافيتها فالحديث يجرى عن ميمية المتنبى فى عتاب سيف الدولة أو عن همزية أبى نواس ، أو عن قصيدة الشريف الرضى فى مناسبة معينة وحتى عندما كانت تذكر القصيدة بكلمة مختصرة مثل قصيدة "عمورية" لأبى تمام فلم تكن هذه الكلمة عنوانها وإنما كانت موضوعها ، وهذا التقليد هو الذى جرت عليه القصيدة العربية فى عصر الأحياء ، فلم يؤلف عن البارودى مثلا اختيار عناوين لقصائده ، ولعل مطران كان من أوائل من أشاع تقليد اختيار عنوان مستقل للقصيدة ، وهو التقليد الذى أصبح الآن ركنا أساسيا من أركان القصيدة ولعل من امتدادات هذا التقليد أيضا فكرة اختيار عنوان رئيسى للديوان بدلا من اقترانه باسم صاحبه كما كان متبعاً فى القديم ، وكما ظل حتى عصر مطران وشوقي وحافظ الذين سميت دواوينهم بأسمائهم .

أما العنوان الذى اختاره مطران لهذه القصيدة وهو "مثال فى مرآة" فهو عنوان مكثف مركز موح ، وهو يلخص التجربة من خلال الإشارة إلى عنصرها الرئيسيين وهما "النموذج" و "الزوال" ومع أن الترجمة النثرية لمحتوى العنوان ، تقول إن المحبوبة فى الدنيا كالصورة فى المرآة وسرعان ما اختفت ، فإن التعبير الشعرى عن هذا المعنى ، سواء فى عنوان القصيدة أو فى خماسيتها الأخيرة ، جاء وقد تعددت جوانب إشعاعه ، فالكلمة الأولى "المثال" يتم اختيارها من بين مجموعة مفردات تعبر عن الطيف الذى لا يمكن الإمساك به ، واللغة فى هذا المضمون يمكن أن تمدنا بالكثير ،

كالصورة والطيّف ، والخيال ، والمثال ، لكن كلمة "المثال" من بينها تشف عن معان أخرى ، فهي تنتمى إلى عائلة "النموذج الأمثل" و "عالم المثل" و "التمثال المحكم" وغيرها من التدايعيات التي لا تقف بالكلمة عند حدود انعكاس صورة على جسد مصقول ، وإنما تشف عن أبعاد هذه الصورة فى نفس رائئها ، على أن هذه الصورة المثالية لا تظل طرفا واحدا وإنما تكتمل دائرتها بانعكاسها على جسم مصقول مجلو ، وهذا الحسن الذى كان ، لم يكن دون صدى وإنما كان العالم المحيط به مرآته التي تجلو محاسنه أينما كان .

تعتمد القصيدة فى بنائها على عنصرين رئيسيين يغلفان إطارها الخارجى ، وحركتها الداخلية ، ويبعثان الحياة فى عشرات الخلايا الصغيرة المكونة من الكلمات وأدوات الربط والجمل الصغير والكبرى حتى تصل القصيدة من خلال هذا كله إلى مداها المقدر لها فى نفس متلقيها ، وهذان العنصران هما : النمو ، والتقابل .

وتبدو ظاهرة النمو فى حرص الشاعر على الاقتراب التدريجى من قمة النموذج المنشود فهو يجمع خيوطه الواحد تلو الآخر ويصل به إلى قمة يظن بها أنها نهاية المطاف ثم ما يلبث أن يضرب عنها لكي ينتقل إلى قمة أعلى ويستعين الشاعر على ذلك أحيانا ببلاغة الصور المتجاوزة التي تزحف فى نمو مباشر ، وربما ظهر ذلك فى المقطع الثالث والرابع والخامس من القصيدة ، حيث تبدو درجة التقارب المنشود بين الحبيبين فى صور متدرجة ، فهما قد كانا ، ملكين يجللهم فلك واحد ، وروحين تظلهما روح واحدة ، ونورين يكللهما نور واحد ، وقد يلاحظ أن هذه الصور التي ضمها المقطع الثالث فى دوائر الملائكة والأرواح والأنوار ، وهى من ناحية ثانية صور تخضع لقوى أعلى منها ، فالملك "يجللهم" فلك ، والروحان "تظللهم" روح والنوران "يكللهما" نور ، ولهذا جاءت الضمائر المعبرة عن الصور ، من الناحية النحوية "مفعولا به" دائما فى هذا المقطع ، لكننا عندما نلاحظ المقطع الرابع، نجد أن النمو يتقدم درجة ، فصورة الحبيبين هى صورة "ملكين" وهنا يتحقق النمو على محورين ، فهناك إمكانية اللقاء المحسوس بين الملوك لا المعنوى فقط كما كان الشأن فى المقطع

السابق، وهناك انتقال من حالة الصورة المهيمن عليها ، والتي أخذت نحويًا شكل المفعول به في الصورة السابقة إلى الصورة المهيمنة التي تجعل الدهر في هذا المقطع خادما يرهبهما وتجعل السحب تحت سريرهما .

على أن النمو سوف يبلغ مداه حقيقة في المقطع السادس (وسنعود للخامس فيما بعد) ففي هذا المقطع تبلغ صور التقارب المنشود مداها ، لا في صورة واحدة ، ولكن في ثلاث صور جزئية متتالية تكون معا "حزمة صورية" فالحبيبان ، غصنان في دوحة بل زهرتان داخل الغصن بل حبتان داخل الزهرة :

كنا كفصني دوحة نباتا	بل زهرتي غصن تعانقنا
بل حبتين بزهرة نمتا	وتساقتا لما تعاشقتا

(نار الغرام مع الندى العذب)

وينبغي أن نقف قليلا أمام هذا المقطع ، فهو من ناحية يمثل قمة حركة النمو في هذا الجزء من القصيدة ، حيث يبدو التقارب الذي كان في البداية تقاربا شفافا بين الملائكة والأرواح والأنوار ، يبدو هنا تقاربا عضويا شديد التماسك بين أغصان الدوحة ، وأزهار الغصن ، وحببات الزهر ، ومن خلال هذا ينتقل من قمة التقارب المعنوي . إلى قمة التقارب الحسي عبر درجات من سلم النمو التصاعدي ، تمثلت في الانتقال في المقطع الرابع من لقاء الملائكة إلى لقاء الملوك ، وفي المقطع الخامس إلى لقاء إلفين في الفردوس ، وربما يلاحظ هنا أن هذا المقطع الخامس لم يرد في موضعه تماما وأنه كان يحسن له أن يتبادل موقعه مع المقطع الرابع ، حيث يبدو لقاء الإلفين "في الفردوس" بما تحمله كلمة الفردوس من إحياء علوي ، لقاء أقرب إلى عالم المعنويات والملائكة والأرواح الذي يمثله المقطع الثالث . علي حين يبدو لقاء الملوك أقرب إلى عالم المحسوسات الذي يمثله المقطع السادس ، فكان أولى بالمقطعين الرابع والخامس أن يتبادلا موقعيهما ، ليمتد كل مقطع منهما مع ما يشكله .

على أن هذا المقطع السادس . أضاف من ناحية أخرى وسيلة من وسائل التعبير

عن النمو ، لم تتبعها المقاطع السابقة عليه ، فالمقاطع السابقة ، اتبعت وسيلة تجاور الصور الذى يوحى بتصاعد درجات القرب من خلال التأمل ، لكن هذا المقطع لجأ إلى وسيلة لغوية مباشرة للتعبير عن النمو والتدرج ، وهى حرف العطف "بل" الذى يفيد الإضراب كما يقول علماء النحو والبلاغة .

والواقع أن البلاغيين يفرقون تفرقة دقيقة بين نوعين من دلالة "بل" على الاضراب فهناك نوع يشبع فى الكلام للدلالة على الانتقال من معنى إلى معنى آخر ، وهو ما يسمى باضراب الإبطال ، وهو ما يقصد به إبطال معنى الكلام السابق على "بل" وإثبات معنى التالى لها ، كأن يقال : "توجه شرقا بل غربا" أما الضرب الثانى فهو ما يسمى باضراب الانتقال ، وهو الذى يستخدم فى إحداث النمو فى الصورة ويراد منه إيصال الإحساس بالتدرج بحيث لا يبطل المعنى السابق على "بل" ولكنه يتدرج به الفنان فيقدم للمتلقى درجة أعلى ، وتشيع هذه الأداة عند المجيدين من الشعراء ومنهم ابن الرومى الذى يستغل هذه الأداة فى قصائده استغلالا جيدا ، ومن الأمثلة الواضحة على ذلك عنده ، ما جاء فى قصيدته فى رثاء "بستان" المغنية ، حيث يقول :

بُسْتَانُ أُسْقِيَتْ مِنْ مَدَامِعِنَا الدَّمْعَ وَأَعْقَبَتْ عَقْبَةَ الْمَطَرِ
بَلْ حَقُّ سُقْيَاكِ أَنْ تَكُونِ مِنَ الصُّهْبَاءِ صُهْبَاءِ حِمَصٍ أَوْجَدِرِ
بَلْ مِنْ رَحِيقِ الْجَنَانِ تُقْطَبُ بِالمِسْكِ سُلَافَاتُهُ بِلا عَكْرِ
بَلْ مِنْ نَجِيعِ النُّفُوسِ يُمَزَّجُ بِالْعُطْفِ وَدَعْنِي مِنَ الْوَدَادِ لَا الْكَدْرِ

فالنمو والتدرج فى التعبير عن ماء السقيا الذى تستحقه بستان ، يمر من خلال أداة اضراب الانتقال "بل" عند ابن الرومى ، : الدمع العزير إلى الصهباء الصافية إلى رحيق الجنان إلى نجيع النفوس الممزوج بصفو الوداد ، وهى كلها مراحل فى السقيا لا تُلغى أخراها أولاها ، ولكنها تنمو بها نموا شاعريا محكما ، وابن الرومى يعود فى نفس القصيدة لكي يستخدم "بل" مرة أخرى فى "حزمة" من الصور تعبر عن تصاعد إحساسه بالحزن ، وبحثه عن أكثر الوسائل إيلاما للنفس لكي يعبر من خلالها عن شدة حزنه على بستان ، فيقول :

أُبْكِيكَ بِالدَّمْعِ وَالدَّمَاءِ ، بَلِّ التَّسْهَادِ ، بَلِّ بِالمَشْيَبِ فِي الشُّعْرِ
بَلِّ بِنَحْوِ الْعِظَامِ مُحْتَقِرَا ذَاكَ ، وَإِنْ كَانَ غَيْرَ مُحْتَقَرٍ
بَلِّ بِاجْتِنَابِ الشُّفَاءِ ، بَلِّ بِتَوَخُّي النَّفْسِ مَا يُتَّقَى مِنَ الضَّرَرِ

بعد هذه الإضاءة السريعة على حرف العطف "بل" أداة النمو في الصورة التي لجأ إليها مطران في الأبيات التي معنا نعود إلي هذه الخماسية السادسة التي تستخدم ذلك الحرف لنرى دقة الانتقال بين الصورة المتتالية ، فالتعبير عن شدة التصاق الحبيين يجعلهما في هذه الخماسية غصنين في شجرة ، ومعني هذا أنهما أصبحا جزءا من جسد واحد ، بعد أن كانا من قبل في الخماسيات السابقة جسدين متقاربين ، ملكين ، أو نورين ، أو إلفين ... إلخ .

ومع أنهما أصبحا هنا جزءا من جسد واحد ، فإن النمو عن طريق "بل يحاول أن يضيق الفجوة بينهما أكثر فأكثر ، فبعد أن كانا غصنين في دوحة يصيران زهرتين في غصن ، ثم يصيران حبتين في زهرة ليلغا قمة الاتحاد والامتزاج .

إذا كانت طريقة النمو قد أدت وظيفتها الشعرية في مرحلة من مراحل القصيدة وهي مرحلة التعبير عن التقارب الشديد في المتحابين والسعادة به ، فإنها عادت مرة أخرى في موجة جديدة ، بعد أن تلقت الموجة الأولى صداها في شكل موجة تقابل ، يمكن أن تمثل الجزر في مقابل موجة المد الأولى وتلك نقطة سنعود إليها عند معالجة عنصر التقابل في القصيدة .

وموجة النمو الجديدة ، تتمثل في ثلاث خماسيات هي الثانية عشرة والثالثة عشرة والرابعة عشرة ، وهي خماسيات يدور محورها حول أثر فقدان المحبوبة في نفس حبيبها ، والخماسية الأولى من هذه المجموعة تقدم صورا متوازية تمهد لموجة النمو . فالمحبوبة كانت قرة العين في القرب ، وشقاء النفس في الغياب ، ومصدر الحيرة في الترقب ، وتأتي الخماسية الثالثة لكي تبني على هذا الأساس وتبين مدى الفقد وأثره في النفس ، والشاعر يلجأ إلي صياغة نحوية يربط بها المقاطع من خلال "المفعول

المطلق" (فَقَدَ) الذى يفتتح به الخماسيتين الثانية والثالثة من هذه المجموعة وكان قد افتتح الخماسية الأولى منها بالفعل (فَقَدَ) ، ومن خلال ذلك الربط النحوى يتم التفاعل بين المقاطع .

وقد يلفت النظر أن الشاعر هنا يلجأ فى بناء النمو إلى نفس الطريقة فى بناء النمو فى الموجة الأولى ، بمعنى أنه يعتمد أولاً إلى الصور المتجاورة التي يستشف منها النمو ، ثم يتبع ذلك باللجوء إلى أداة العطف "بل" وسيلة إضراب الانتقال كما أشرنا من قبل .

أما الطريقة الأولى فتبدو فى الخماسية الثانية من هذه المجموعة حيث تتجاوز صور أربع بعضها معنوى وبعضها محسوس ولكنها تتجه جميعاً إلى محاولة رسم أثر درجات فقدان ، ومن شأن الشاعر فى حالة النمو ، أن يصعد بناء السلم صعوداً تدريجياً ، بحيث لا نضع قدمنا على الدرجة الثالثة قبل الدرجة الثانية مثلاً . وفي ضوء هذا نود أن نتأمل الصور الأربع لنعرف إلى أي حد وفق الشاعر فى التدرج ، لقد أوردت القصيدة صور فقدان ودرجاته على النحو التالي :

(أ) فقدان النفس لعذوبة الأمل .

(ب) فقدان العين للنور .

(ج) فقدان العزيز للعز .

(د) فقدان الفتى للعز .

وربما يقودنا التأمل إلى ملاحظة أن التدرج غير دقيق ، فليس فقدان العزيز للعز وهو الدرجة الثالثة أقسى من فقدان العين للنور وهو الدرجة الثانية ، ومن ثم فربما كانت كل من الدرجتين أولى بمكان صاحبتهما منها

فى الخماسية الأخيرة من هذه المجموعة ، يتم بناء النمو عن طريق حرف إضراب الانتقال "بل" ويتصدر الخماسية المفعول المطلق "فقد" لكي يربطها بالخماسيتين السابقتين ، وفى هذا الإطار تحاول الخماسية أن تبني على ما سبقها

في بيان أثر فقدان في النفس وذلك من خلال اللجوء إلي صور جديدة تبني آثارا أكثر عمقا وإيلاما ، وتورد الخماسية في هذا الصدد صورتين :

(أ) فقدان ظامئ الفؤاد لقطرة تبل أواره .

(ب) فقدان المريض الأمل في الشفاء .

وواضح أن الصورتين معا تشكلان "ثنائيا" فتعزف إحداهما على وتر معنوى وتعزف الثانية على وتر حسي لكنهما تشتركان معا في مرارة الإحساس بفقدان الخلاص هنا وهناك .

إن هذه الصور المكثفة تتعاون جميعا في موجتين من موجات النمو لتصور الإحساسين المتقابلين اللذين يخيما على جو القصيدة وهما إحساس حلاوة القرب الطاغية ، ومرارة الفقد الفاجعة ، وإذا كان النمو هو "لحمة" البناء الفني ، فإن التقابل هو "سداه" وهذا التقابل ماثل في كثير من أجزاء القصيدة، وهو يحدث أحيانا بين خماسية وأخرى ، أو بين مجموعة من الخماسينات ، ومجموعة تالية لها ، وأحيانا بين مجموعتين متباعدتين ، أو بين أداتين تمثل كل منهما مفتاحا لموقف شعوري وقد يكون ذلك التقابل ماثلا في لمسات فنية دقيقة في طريقة التصوير كأن تعمد صورة معينة إلى الامتداد الخارجى ، وتعمد غيرها إلى الامتداد الداخلى كما سنحاول رؤية ذلك .

ولا شك أن التقابل الرئيسى يتمثل فى استخدام مفتاحين هما:

(أ) كنا

(ب) كائما

والمفتاح الأول فيهما يشير إلى الواقع الحلو الذى كان ، بينما يشير الثانى إلى انحسار هذا الواقع وزواله ومرارة فقدانه وقد تصدر المفتاح الأول أربع خماسيات (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦) بينما تصدر الثانى ثلاث خماسيات (٨ ، ٩ ، ١٠) وجاءت الخماسية الحادية عشرة امتدادا لها ، وقد خرص معمار القصيدة علي مراعاة التقابل

ما أمكن بين صور المجموعة الأولى ، والتي يمكن أن يطلق عليها "مجموعة المد" وبين صور المجموعة الثانية ، والتي يمكن أن يطلق عليها "مجموعة الجزر" ونستطيع أن نتبين ذلك لو رتبنا صور كل مجموعة وفقا لورودها في القصيدة النحو التالي :

مجموعة المد	مجموعة الجزر
١- ملكان فى فلك واحد	١- ملكان لم ينعما
٢- روحان فى روح واحد	٢- ملكان لم يحكما
٣- نوران فى نور واحد	٣- نوران لم ييتسما
٤- ملكان عليهما تاج السعد	٤- روحان لم يعتنقا
٥- الفان فى الفردوس	٥- غصنان لم يقنعا
٦- عصنان فى دوحه	٦- زهرتان لم تجتمعا
٧- زهرتان فى غصن	٧- حبتان لم تكونا
٨- حبتان فى زهرة	

ولقد يلاحظ أن التقابل هنا اختلف فى موضعين ، الأول عندما تبادلت الصورتان الثانية والرابعة موضعيهما ، فحلت كل واحدة مكان الأخرى ، ولعل الذي دفع الشاعر إلي ذلك ، هو الرغبة فى إحداث الجناس بين صورة الملكين والملكين ، وهو ما لم يكن يحدث لو ظلت الصورة الثانية مكانها وجاء الإختلال الثانى من فقدان المقابل للصورة الخامسة ، وهى صورة الإلفين فى الفردوس ، ولعل ذلك راجع إلى حيرة هذه الصورة وقلقها - كما أوضحنا خلال حديثنا عن النمو - وتردها بين الاثنين .

وإلى الصور المحسوسة من خلال كلمة الإلفين ، أو الصور العلوية المعنوية ، من خلال كلمة الفردوس ، وفيما عدا هاتين الملاحظتين يبدو التقابل قويا بين موجه المد ، وموجة الجزر وينبغى الإشارة هنا إلي أن هذا التقليد له جذوره القديمة عند الشعراء العرب ، وقد سماه البلاغيون "اللف والنشر" وفرقوا بين ما يلتزم منه الترتيب فى تقابل

الصور ، وسموه "اللف والنشر المرتب" وما يخرج على الترتيب ، وسموه "اللف والنشر غير المرتب" فهو فن بلاغى قديم يؤتى أكله عندما يحسن الشاعر توجيهه ويتجاوز به مجرد التقابل اللفظى ، إلى التقابل الذى يشف عن المفارقة العميقة بين لحظات الزمن ، ويبرز من خلال هذه المفارقة ما يرمى إليه من هدف ، قد يتمثل في عبثية الموقف أو شدة مرارته ، أو اجترار تفصيلاته على النحو الذى رأيناه فى هذه القصيدة .

وإذا كان مطران من خلال هذه القصيدة وغيرها قد أجاد استخدام هذا الفن البلاغى ، بحيث تجاوز به مرحلة "المحسنات اللفظية أو المعنوية" إلى مرحلة "معمار القصيدة" فإن كثيرا من الشعراء المعاصرين ساروا على هذا النهج فيما بعد حتي أصبح واحدا من تقاليد القصيدة المعاصرة ، بل أن هناك قصائد - فى استخدامها لهذا التكنيك - تذكر تذكيرا قويا بقصيدة مطران ، ومن هذه القصائد قصيدة صلاح عبد الصبور المشهورة : "أحلام الفارس القديم" حيث يقوم محورها على فكرة التقابل بين حياة حبيين في مرحلتين متقابلتين ، مرحلة الأمنية ومرحلة الواقع ، وقد حملت القصيدة للولوج إلى هاتين المرحلتين مفتاحين متقابلين هما :

(أ) لو أننا

(ب) لكننا

وجرى من خلال المفتاح الأول إيراد مجموعة من الصور تصور شدة القرب بين الحبيين أو تمنى ذلك ، علي النحو الذى جرت عليه مجموعة الصور التي أطلقنا عليها عند مطران : "صور المد" بل أن بعض صور صلاح عبد الصبور تلتقى مع صور مطران وتتأثر بها مثل الصورة التي احتلت مطلع قصيدة "أحلام الفارس القديم" :

لو أننا كنا كفُصْنَى شَجْرة

الشمسُ أَرْضَعَتْ عِرْقَنَا مَعَا

والفجرُ رَوَّانَا نَدَى مَعَا

فهذه الصورة تذكر بالخماسية السادسة عند مطران

كنا كفصنى دوحة نبتا بل زهرتي غصن تعانقتا

بل حبتين بزهرة نمتا وتساقتا لما تعاشقتا

نار الغرام مع الندى العذب

غير أن بقية صور المد في قصيدة صلاح عبد الصبور أخذت مسارها المستقل :

لو أننا كنا نُجِئَمَتَيْنِ جارتَيْنِ

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

لو أننا كنا جناحى نورس رقيق

كما أن مجموعة صور الجزر عند عبد الصبور ، اتبعت تقنية مخالفا ، حيث لم تعتمد على الجزئى بين الصور الصاعدة والصور الهابطة كما رأينا عند مطران ولكنها اعتمدت على الإيحاء الإجمالى من خلال التركيز على مدخل التقابل :

لكننا ... لكننا

وأه من قسوتها لكننا

إذا افتتحنا بالبنى كلامنا

لكن يبقى أن تكنيك التقابل رسخ فى القصيدة العربية وأصبح جزءا من معمارها وأن قصيدة مطران - التي نحن بصدد الحديث عنها - من أوائل القصائد التي أرست هذا التقليد .

لنعد الآن مرة أخرى إلى إلقاء نظرة عامة على القصيدة لنرى أثر "النمو والتقابل" فى بناء هيكلها الرئيسى .

لقد لاحظنا من قبل أن القصيدة تعتمد مبدأ "الموجات" الصاعدة والهابطة وأنها داخل كل موجة تنمى جزئياتها بوسائل اللغة المختلفة فى التعبير والتصوير ، ثم

تحرص على التقابل مع هذه الجزئيات فى الموجة التالية ، وفى هذا الإطار يمكن أن يتوزع هيكل القصيدة على النحو التالي :

الخماسيات :

٣ - ٦ موجة مد نامية فى لحظة السرور .

٨ - ١١ موجة جزر مقابلة .

١٢ - ١٤ موجة مد نامية فى لحظة الحزن .

١٥ - ١٦ موجة جزر مقابلة .

إن موجة الجزر الأخيرة تمثلت فى إحداث التقابل بين حالة الشاعر فى لحظة الفقد التي صورتها الخماسيات الثانية عشرة والثالثة عشرة والرابعة عشرة ، وبين حالة الطبيعة التي صورتها الخماسيتان الخامسة عشر والسادسة عشرة ، وإذا كان الشاعر يحس مرارة الفقد بدرجاتها المتنامية ، فإن الطبيعة من حوله كانت ضاحكة جذلة ، وكان نور الفجر مبتسما فى انعكاسه على الماء وكان الروض زاهيا ، والطيور صداحا ، والزهر والأغصان فى لعب ، هل كان ذلك مجرد تقابل ، أم أنه عرس الطبيعة باستقبال زهرة من الزهرات تعود من جديد إلى النشأة الأولى - ربما قبل أن تلوثها النشأة الثانية - لتمتزج نقية بعناصر الجمال الأولي - وتتفاعل معها من جديد وربما تشكلت يوما فى زهرة برية أو زهرة إنسانية أو وجه جميل أو قصيدة مشعة .

هل يريد مطران أن يقول ذلك ؟ ربما .. ولكن فلسفة التقابل والنمو تقول ذلك بالتأكيد .

* * *

الشاعر
واستئناس الموت
قراءة في شعر
أحمد عبد المعطى حجازي

كانت لحظة الموت ولا تزال من أكثر اللحظات المحيرة فى تاريخ الوجود ، فهى لحظة تنطفئ فيها شعلة مماثلة لتلك التى يحملها كل منا ويود لها ألا تنطفئ ، وهى لحظة خاضعة لآلاف الأسباب المتباينة التى يصعب من خلال تباينها عقد الصلات بين المقدمات والنتائج والتنبؤ والوقوع ولا يسلم من الشك إلا حتمية وقوع اللحظة فى ذاتها لكل من ينعم بالحياة أو يشقى بها .

ولم يتوقف الشاعر فى كل العصور وكل اللغات عن الحديث عن الموت ومحاولة معرفة ما هو ؟ وما قانونه وما حجمه وما وقعه وما أثره على مجرى الحياة المتدفق ؟ وفى غياب صورة الموت المحددة كانت تصورات الشعراء المتعددة له ، فهو أحياناً زائر عشوائى يمر فيقطف بعض الأرواح فى ميعة الصبا وينسى بعضها الآخر فيمتد بها الأجل ، كما كان يقول زهير بن أبى سلمى :

رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبَطَ عَشَوَاءَ مَنْ تُصِيبُ تُمَتُّهُ وَمَنْ تُخْطِى يُعْمَرُ فِيهِ سَرَمٌ

وهو عند آخرين من الشعراء ناقد ينقب عن الجواهر الحسان فيلتقطها أولاً وقد يهمل الأقل حسناً منها حيناً من الدهر ، كما كان يقول الشاعر العربى القديم .

وَالْمَوْتُ نَقَادٌ عَلَى كَفِّهِ جَوَاهِرٌ يَخْتَارُ مِنْهَا الْحَسَانَ

أو ينقب عن ضحاياها فلا يتم سواهم على حد تعبير بحير بن عبد الله القشيرى:

ذَرِينِي اصْطَبِخْ يَا هِنْدَانِي رَأَيْتُ الدَّهْرَ نُقِبَ عَنْ هَشَامِ
تَيِّمَمَهُ وَلَمْ يَطْلُبْ سِوَاهِ وَنِعَمَ الْمَرْءُ مِنْ رَجُلٍ تَهَامِي

وهو عند شاعر كطرفة بن العبد صائد ماهر يكمن فى نقطة مجهولة ليثب على فرائسه وقد يرخى لبعضها الحبل ، فتظن الفريسة أنها حرة ، ولكن طرف الحبل دائماً فى يديه يجذبه متى شاء :

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى لَكَ لَطُولُ الْمُرُخِيِّ وَثَنِيَاهُ بِالْيَسَدِ
مَتَى مَا يَشَأُ يَوْمًا يَقْدَهُ لِحِثْفِهِ وَمَنْ يَكُ فِي حَبْلِ الْمَنِيِّ يَنْقُصُ

لكن الموت عند الشعراء الفرسان مثل عنقرة كان خصما وندا ، لا يتم الخوف منه بقدر ما يتم التأهب للقائه . وهو لقاء بالموت لا يتحقق فقط من خلال مقارعة فارس لفارس آخر ، وإنما يتم كذلك من خلال تجسيد الشاعر للموت نفسه الذي يرى الشاعر أنه ندله :

إِن الْمَنِيَّةَ لَوْ تُمَثِّلُ مُنْجُثٌ مَثَلِي إِذَا نَزَلُوا بِضَنْكَ الْمَنْزِلِ
وَالْخَيْلُ سَاهِمَةٌ الْوُجُوهِ كَانُثَا تُسْقَى فَوَارِسُهَا نَقِيعَ الْحَنْظَلِ
وَلَقَدْ لَقِيتُ الْمَوْتَ يَوْمَ لَقِيتُهُ مَتَسَرِّبِلًا وَالسَّيْفُ لَمْ يَتَسَرِّبَلِ
فَرَأَيْتُنَا مَا بَيْنَنَا مِنْ حَاجِزٍ إِلَّا الْمَجَنِّ وَنَصَلَ أَبْيَضَ مَفْصَلِ

والشاعر المعاصر يحاول - كما يقول رينيه شار - أن يضع الموت في حجمه ، لا لأن الموت لا وجود له ، ولا لأنه ليس بقبيح ، ولكن لأنه جزء من منظومة الحياة ذاتها يمكن أن يسلك في خيط ممتد مع بقية ظواهرها فيتضاعل شبجه الميتافيزيقي المروع ويصبح حصاده جزءا من أديم الأرض ، مقوما لبقية أجزاء الحياة الأخرى ، كما كان يقول المعري :

خَفَّفَ الْوُطَاءَ مَا أَظَنَّ أَدِيمَ الْأَرْضِ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ
سِرٌّ إِنْ اسْتَطَعْتَ فِي الْهَوَاءِ رُويْدَا لَا اخْتِيَالًا عَلَى رِفَاتِ الْعِبَادِ
فَقَبِيحُ بِنَا وَإِنْ بَعْدَ الْعَهْدِ تَنَاسَى الْأَبَاءِ وَالْأَجْدَادِ

لكن الشاعر المعاصر لا يكتفي بالكتابة عن الموت وإنما يلجأ إلى الكتابة في مواجهة الموت ، إنه يريد أن يستأنسه ، أن يهزمه ، أن يمحوه ، أن يخفف من وقع أنفاسه الثقيلة علي مسيرة الحياة ، أن يناوره ، وهو يفعل هذا من خلال اللغة الشعرية التي تبني من خلال صورها عالما موازيا تتعادل فيه المتضادات وتفرغ جوانب

الشحنة الزائدة ، وتبدو صورة الموت من خلالها أحيانا شاحبة جميلة كما كان يقول
بودلير عن لحظة الاحتضار :

الخفة المعشوقة ، والغرابة المزهرة
وبعد لحظة ينفتح الباب ويدخل المليك
فتنتعشش فى نشوة ووقار
هذه المرايا الشاحبة وهذه المشاعل المنطفئة

أو تتسرب إلينا صورة الموت "الرقيق الشفاف" كما يقول أندريه شينيه أو يرسم
الإنسان فى مواجهة الموت فى صورة العنقاء التى تستطيع أن تعمر خمسة قرون
فإذا ما احترقت عادت أكثر شبابا وجمالا ، كما كان يقول بول الوارد :

أيها الطائر الخرافى
تنفتح أبواب الزمان بين أقدامك
وزهور ليالى الصيف على شفاه العاصفة
ومشارف الطبيعة حيث تضحك الزهور
وتبكي فى أن واحد
وهي لا تكف عن العطاء لقلبك
ولا عن فتح أبواب الزمان بين أقدامك

إن هذا التذويب لحدث الموت مع أحداث الحياة يتم من خلال التوازي والتقارب
والتداخل والاعتماد على تقنيات اللغة الشعرية فى الرصد واللمح والإيماء والحذف ،
واستغلال الدلالات الإيقاعية والصوتية وهو النهج الذى يشيع غالبا فى رسم صورة
الموت فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى ، منذ ديوانه الأول "مدينه بلا قلب" ووصولا
إلى "مرثية العمر الجميل" وما تلاها من قصائد ، وفى قصيدة "مقتل صبى" التى
تنتمى إلى ديوان البداية عند حجازى ، يجى الموت مكسوا باللون الأخضر ، وهو فى
الحقيقة لون الخصوبة والنماء والحياة :

الموت فى الميدان طُنْ
والصممتُ حَطُّ كالكَفْنِ
وأقبلتُ ذبابةً خضراء
جاءتُ من المقابر الريفية الحزينة
ولو لبَّت جناحها على صبي مات فى المدينة
فمما بكتُ عليه عين

ولا يكتسب الموت جانبا من مذاق الحياة هنا من خلال اتشاحه باللون الأخضر فحسب ، ولكن درجات الإيقاع الخفية فى المقطع الذى يرسم صورته هنا ، تهبه مرحلتين نغميتين متعاقبتين ، نحس فى أولهما بوقفة السكون المفاجئة التى جسدها إيقاع البيتين الأولين من خلال بنائهما على تفعيلية "مستفعلن" فى صورتها الأساسية الخالية من الزحاف والتى تتطلب ثلاث وقفات ساكنة على أواخر السببين والوتد - ويتقوى الإحساس بالسكون والصمت من خلال اللجوء إلى القافية الساكنة فى آخر البيتين التى يضطر معها اللسان أن يقف اثنتى عشرة مرة خلال البيتين ، وكأنه يلوك مرارة الصمت المداهم للموت . لكن هذه المرحلة النغمية الساكنة ما تلبث أن تسلمنا إلى الوجه الآخر للنغم المتحرك والواقع أن الحركة تبدأ من جوف القافية الساكنة ذاتها انطلاقا من خامة الحرف .

فالنون حرف رنين لا يخمد السكون خاصة فى حالة التشديد بقدر ما يؤكد ويترك حلقات صدها تتوالد مرات عديدة فى الهواء قبل أن تتلاشى من الأذان وتخترنها الذاكرة النغمية . وهذا الإحساس الأولى بالحركة يدعمه الانتقال بالتفعيلية من "مستفعلن" الصحيحة إلى "متفعلن" المزحفة ، فتختزل مرات السكون داخل كل تفعيلية من ثلاث إلى اثنتين ، فتتولد الحركة السريعة وتنزلق حركة اللسان فوق السطور، ويتأكد الإحساس من خلال تضاعف الأبيات المنتمية إلى مناخ النغم المتحرك ، بالقياس إلى مناخ النغم الساكن فأمامنا أربعة أبيات هنا فى مقابل اثنتين هناك ، ويتوالد عن الحدث الساكن الذى عبره عنه الفعل طن فى المرحلة الأولى ،

حدث آخر متحرك يشئ به فعل "الطنين" المتضمن فى حركة الذبابة فى المرحلة الثانية وهكذا يتعاون الصوت مع اللون مع درجات السكون والحركة لكي تصبح صورة الموت جزءا من صورة الحياة الشاملة ودرجة من درجاتها .

إن هذا الإحساس ببناء القصيدة لضفيرة متشابكة من عناصر الحياة والموت يلانمنا أيضا عندما ننتقل من اللقطة الغنائية إلى اللقطة الدرامية فى قصائد حجازى، ويتبدى هذا واضحا فى قصيدته التاريخية المطولة "مذبحة القلعة" حيث يتم تصوير لحظة الموت الجماعية العاصفة التى تشهدها قلعة محمد على بعد أن أغلقت أبوابها التى تن من كثرة الدماء والصدأ على فرسان الممالك المحاصرين الذين دعوا لحفل وداع الجيش المقاتل فانهاالت عليهم طلقات الرصاص كالزغاريد فانفتحت إلا فارسا واحدا قفز بجواده من سور القلعة الشاهق وغادره قبيل الوصول إلى الأرض لى يدق عنق الجواد المرتطم ويهب الفارس الذى نجا ساقيه للريح .

إن تصوير فكرة "الضفيرة" المتلاحمة لعناصر الموت والحياة فى هذه القصيدة الدرامية تطلب حشدا لكثير من العناصر الشعرية ، سواء على مستوى رسم اللوحات الممهدة ، أو عناصر الحركة الملحمية المصاحبة ، أو النمو بالأحداث شيئا فشيئا حتى بلوغ لحظة الذروة ومنذ البداية تتصارع فى لوحة المدخل عناصر الفناء تصارعا تصالحيا يجعل كل عنصر منها لازما لاكتمال الصورة :

الدجى يحضن أسوار المدينة
وسحابات رزينة
خرقتها مئذنة
ورياح واهنة ورذاذ وبقايا من شتاء

فالدجى رمز الظلام والسلب والفناء ينسب إليه فعل الاحتضان رمز الشفقة والحنان والحرص على الوجود ، وهو احتضان "للأسوار" التى تقدم الحماية والقيد فى آن واحد وتحمل من إشارات الإيجاب قدر ما تحمل من إشارات السلب ، والسحابات الرزينة المترعة بالخير وعناصر الوجود تتعرض للاختراق . حتى ولو كان

ذلك من قبل مئذنة قد تبعث صورتها فى الأذهان صورة الرمح المدب يخترق الصدر العريض ، أما الرياح فإن صفة "الوهن" فيها تنحوبها نحو شواطئ التلاشى والعدم ولا تمثل صورة الرذاذ إلا أصغر وحدات التفتت التى تمهد لصورة "البقايا" الحية لشتاء قد رحل ، وعلى هذا النحو تنسج اللوحة من عناصر بعضها خالص للإيجاب وبعضها خالص للسلب وبعضها على "الأعراف" قابل لأن يشكل عنصر ربط بين خلايا الوجود والعدم التى لا تكف عن الحركة بين الدوائر المتشابكة .

إن الانتقال من لوحة المدخل "العلوية" الممهدة لمناخ تضافر الوجود والعدم إلى لوحة الإطار المكانى المحيط ببؤرة الحدث ، يؤكد الالتزام بنفس التكنيك الشعري المتبع، فالحوارى الحجرية بالقلعة تنطلق فيها أصوات المنادين المعلنين عن "عرس الدم" المختفى تحت وشاح الاحتفال بتوديع الجيش المسافر ، وحركة المنادين تتم داخل الحواري القديمة التى لا تكتفى الرموز فيها بمجرد تجاوز الوجود والعدم وتعايشهما جنباً إلى جنب ، وإنما يتم خلال رسم المشاهد تبادل الرموز لمواقعها فنجد رمزا يمكن أن يجسد "العدم على مشارف الحياة" يجاوره آخر يمكن أن يمثل "الحياة على مشارف العدم" :

ويعود الصمت يمشى فى الحواري الحجرية

حيث ما زالت رسوم فاطمية

وطللول شركسية

ودمن

ضيعت أنسابها أيدي الزمن

وعفن

وبيوت وصخور وتراب

نام فيها الجوع واسترخى الذباب

وصلاة خافتة

وكلاب وفراخ ميتة

والحوارى ساكنة
غير شحاذ يغنى للقلوب المؤمنة
ورياح واهنة تتلوى فى الحوارى الحجرية
تم تمضى فى دروب الأزبكية
فى مياه البركة الخضراء تهوى حيث يبدو قصر مملوك جميل

فإذا كانت الحوارى مسكونة "بالصمت" رمز السكون والعدم فإن هذا الصمت
"يمشى" منتسبا إلى عالم الحركة والوجود ، وإذا كانت الحوارى حجرية جامدة فإن
هذه الطبيعة هى التى جعلتها تحفظ الرسوم الفاطمية والطلول الشركسية من شبح
العدم التام وتبقيها فى دائرة المدموم الذى يطل على مشارف الحياة كما أبقت
"الشحاذ المغني حيا يطل على مشارف العدم ، بل إن البنية الشعرية عندما مزجت
أنين الشحاذ المحتاج بغنائ المستدر للقلوب المؤمنة فإنها ساعدت على خلق ضفيرة
جانبية أخرى ، وكأنها تردد صيحة أبى العلاء القديمة :

أبكت تلكم الحمامة أم غنت على طرف غصنها المياد ؟

إن لوحة الإطار المكانى هنا ، وهى المليئة بمظاهر الفناء ، عندما تنتهى باللون
الأخضر للبركة التى يطل عليها قصر المملوك الجميل ، فإنما تعيد إلى الأذهان اللوحة
الأولى فى "مقتل صبى" وتجعل من تضافر عناصر الوجود والعدم تكتيكا فنيا
يستأنس الشاعر من خلاله الموت ، وليس مجرد حلية تصويرية تزدان بها القصيدة ،

وعندما يبلغ المشهد ذروته وترسم لحظة القتل الجماعى ، فإن كل العناصر سوف
تختلط ، فالنار التى تاكل الخيوط ويطفئها المطر فى الصياغة النثرية سوف تتصالح
مع هذه العناصر المضادة فتلتقى هى والخيوط والماء فى صورة واحدة والزغاريذ
التي تمثل لحظة فرح الميلاد تختلط بالعويل الذى ينعى الراحلين ، وكأن صوت أبى
العلاء يطل من جديد :

وشبيه صوت النعى إذا قيس بصوت البشير فى كل ناد

وعلى هذا النمو تُشكّلُ صغيرة الذروة من عنصرى الوجود والعدم معا :

دخلوا القلعة ثم التفتوا في بعض ريبة

فإذا بالباب يرتد هناك

وإذا صوت الجموع

صادر من خلف باب من هناك

"اطلقوا"

قالها قائد جند الأرناؤوط

"اطلقوا"

فالنار تهوى كالخيوط

كالمطر

زغردات مستريبة

تتردى بين أسوار وأبراج رهيبة

إن رسم صورة الشهيد ، وهى صورة تتكرر كثيرا فى شعر حجازى ، يفتح الباب أمام شريحة التقاء الموت بالحياة أو استثناس الموت أو مخاطبة الموت الجميل وهو امتزاج مهذله من قبل التراث الدينى وثبت صورته فى الوجدان خلال حديثه عن الشهداء فى مثل الآية القرآنية : "ولا تحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون ، فرحين بما آتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من خلفهم" والمزج هنا فى التعبير القرآنى ، لا يكتفى بمنح صفة الحياة للموتى فى جانبها المعنوى الذى يمكن أن يأخذ مفهوم دوام الذكر ، ولكنه يخلع عليهم صفة الأحياء فى السلوك الحسى والمعنوى ، فهم يرزقون عند ربهم يوما بعد يوم والرزق يوحى بتوفير حاجات الخلية لكى تتاح لها مواصلة الحياة ، وهم يستبشرون خلال تأملهم فى أحوال رفاقهم الذين لم يلحقوا بهم من خلفهم ونحن نجد صورة الشهيد عند حجازى تستلهم هذا البعد الروحى وترسمه فى أكثر من مشهد فهى حيناً تؤكد عليه من خلال التركيز الفنى على صورة "النقيض المضاد" دون أن تتحدث عن

ملاح الصورة الأصلية التي تود إبرازها ، وهى تود من خلال هذا أن تحدث خلخلة فى المفاهيم النثرية الشائعة ، فإذا كنا نحن الذين مانزال على وجه الأرض ، نعد "أحياء" لأن الأنفاس تتردد فى صدورنا على حين يعد الذين واريناهم بطن الأرض "أمواتا" لأنهم توقفوا عن ممارسة حياتنا ، فإن الصورة هنا تعتمد إلى خلخلة أحد البعدين ، فى لحظة المواجهة بينهما ، فيصبح الأحياء هم "الموتى" عندما يتحدثون عن الشهداء أو يواجهون أرواحهم ، وفى قصيدة "الدم والصمت" من ديوان "لم يبق إلا الاعتراف" تواجهنا هذه النغمة فى محادثة الأحياء للجنود الشهداء :

نشيدكم يأتى إلينا عبر أحزان المدن
وعبر ريح الصحراء
كأنه طيف لفارس شجاع
دمعت عيونه على الهوى
فأشعلت دموعه الغيم وشقت القضاء
ونحن موتى نرهف السمع إلى نشيدكم
ندرك منه رجفة تلمع فيما ظل فينا من دماء
ثم نعود مثلما كنا .. سكونا فاجعا
فنسرع الخطو لكي ندرك مجلس العزاء
ونحن موتى لم نزل
نمضي لمجلس العزاء

واللوحة هنا تسعى إلى تأكيد الهدف الشعري والشعورى فى استئناس الموت من خلال الطريق المضاد ، فإذا كانت حياتنا تلك التى نحياها فى رتابة وخمول وومضة يقظة خاطفة من الدماء ، يعقبها انسحاب متراخ إلى مجالس العزاء ، إذا كانت حياتنا ينبغى أن تسمى من الناحية الشعرية "موتا" ونحن من خلالها "موتى" فإن الحياة الجميلة تكمن فيما صار إليه هؤلاء الشهداء ، حين ضحوا بالعرض من أجل الجوهر وبالزائف من أجل الصحيح .

وإذا كان الشاعر هنا قد اكتفى هنا بتجلية "النقيض المضاد" لصورة "الحياة القبيحة" لكي تنعكس أشعتها السلبية إيجاباً على صورة "الموت الجميل" فإنه يعود إلى تجلية "الجوهر المميز" في لقطة شعرية أخرى تحمل عنوان "أغنية طيار شهيد" حيث يتم الرصد في مشهدين قصيرين متعاقبين للحظة انكشاف "الديمومة الخالدة" في عين الطيار وهو يعبر الخط الرقيق بين الموت والحياة :

أطلقت نارى .. وابتسمت للزئير

أطلقت نارى .. ثم قبلت الجراح

أطلقت نارى

كوكبى يهوى محطم الجناح

أما أنا .. فلم أزل أطيّر

لم أزل أطيّر

وهذه الطلقة التي عبر الطيار الشهيد من خلالها حاجز جاذبية الجسد هي التي جعلته يدخل في مدار فضائي لا نهائي طائراً لا يكف عن التحليق والطيران وهي التي جعلت صوت الشاعر المنبهر بلقطة الموت الجميل يعلق في خشوع :

يا ليتنى يا أيها الطائر ريش فى جناحك الكسير

يا ليتنى بعض الرماد من حريقك المثير

وهي لقطة تصل بفكرة استئناس الموت إلى مدى شعري بعيد .

وإذا كان الطيار الشهيد قد اختار السباحة اللانهائية في فضاء الضوء فإن الشهيد السوري في قصيدة "شهيد لم يمت" قد رحل رحلة الوداع المؤقتة وسط مهرجان متدفق من نور المدائن ، وخفقات الأجنحة البيضاء وتلال البسمات البيضاء والتلويح بأذرع الوداع :

وجريح أنت فى الليل وحيد

وعلى البعد دمشق
نورها فى الأفق قلب
أبدى الخفف ناقوس يدق
نورها أجنحة بيضاء شدتها على الظلمة ورق
وانتزعت البسمة البيضاء من حمر الجراحات انتزاعا
ثم لوحث لها ، حركت فى الليل الذراعا

ومن هنا فإن الجنازة تصوير "عرسا" من خلال احتشاد الضوء واكتساء كل الأشياء المحيطة بالون الأبيض ، لون البهجة والفرح فالنور أبيض والأجنحة بيضاء والبسمة بيضاء ، وتختفى الألوان فى قلب الأشياء فلا يعلن عنها ، فالليل يوصف محايدا فلا يوصف بالسواد ، وإنما ينخلع عليه ضياء دمشق لكي يحوله إلى بياض ، وهو فقط يأتى هنا لكي يمهد لمناخ الوحدة والسكون ، والقلب لا يوصف بالحمرة ، وإنما يأتى هنا من خلال دلالاته الصوتية لا اللونية فهو يدق علامة على الحياة ، وهذا الدق عندما يوضع تحت مجهر الصوت سوف يصير ناقوسا ، وهكذا يسعى التكنيك الشعري من خلال العين والأذن إلى أن يحول الجنازة إلى عرس "لكننا انطلاقا من تكنيك شعري آخر هو تكنيك" الجنس الناقص "يتحول العرس" فى أذاننا وأعيننا إلى "عرش" وانطلاقا من هذا الموقف الأخير يتحول "الميت" إلى ملك يتربع على العرش ويتحول المشيعون إلى "رعايا" ويتحول المشهد كله فيلبس الموت هالة مهيبه جليلة :

كانت الشمس وكنا
فى طريق الشهداء
والهتافات على الأفواه نار
ونداء ودماء
وعلى الاكتاف نعش
كان عرس ، كان عرش
أنت فيه ملك .. كنا رعايا

هاتفين .. الموت للطاغوت والمجد لأرواح الضحايا

ومن خلال هذا التصور الشعري لا يصبح الموت النبيل موازيا للحياة فقط ، بل هو مواز للحياة الرفيعة التى ينبغى أن تكون تاجا لما سواها ، ولا يصبح الطريق الذى يجتاز حاجز الموت طريق الخط المستقيم الذى يتحرك فى اتجاه واحد من مرحلة الوجود إلى مرحلة العدم وإنما يصبح طريقا دائريا يسير على نمط التوالد فى شواهد الكون الكبير كدورات الليل والنهار والشمس والقمر والصيف والشتاء والنور والظلام ، لا تختفى واحدة منها إلا لكى تتأهب ليلاد جديد ، ويدخل موت الشهيد عنصرا فى هذه الدورة الخالدة التى تستعصى على الغناء والتى يتشكل منها نسيج الكون ذاته :

أنت مثل النجم إن غربت حيناً
شدك المشرق من غرب مدارك
أنت غصن
إن نوت أوراقك الخضراء فصلا
فسترتد إلى فصل اخضرارك

ولنتذكر أن لون الاخضرار الذى توج الصورة الأخيرة ، هو نفس لون الحياة الذى توج اللوحة الأولى فى "مقتل صبى" وإذا كان الضوء قد لعب دور القطرة السحرية التى تحول لحظة عزف الموسيقى العسكرية حين يرتاح جثمان الشهيد على أرض الوطن ، إلى لحظة تستيقظ فيها الأشياء من غفوتها وتمحى فيها الخطوط الفاصلة بين صور الموت وصور الحياة ، وتجسد هذه اللحظة قصيدة "نوبة رجوع" فى ديوان "مرثية للعمر الجميل" وهو ديوان تكثر فيه قصائد الرثاء ويتبدى الموت خلالها فى مشاهد فنية متنوعة (١) .

١- قدمنا من قبل تحليلاً فنياً مفصلاً لإحدى هذه القصائد "مرثية لاعب سيرك" فى كتابنا "النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٨٨ ، دار الشروق ١٩٩٦ .

وتتمثل النغمة المفتاح فى العبارة الشعرية "كأن صوتا ما ينادى" وهى عبارة تتكرر ثماني مرات فى مجرى القصيدة القصيرة التي تبلغ سبعة وثلاثين بيتا أى أن هذه العبارة وحدها تمثل نحو ٢٢٪ من أصوات القصيدة .

وعندما تفتح العبارة فى مفتتح القصيدة ، تنبثق الحياة على التوالى فى أربعة مشاهد متوازية فأسراب الحمام تعود من وراء الأفق ، وتلتقى فى هالة الضوء المحتضر لشمس المغيب لتعب منه آخر حسوة قبل أن تعود إلى مراقدها المؤقتة ، والأرض تخلع عنها قميصها الذى احترق من وهج الحرارة فتولد الخضرة فى ظلالها .

وتنفث البراعم العطر والريح التى كانت سجينة الوهج تخف بعد ثقل فيخف معها إيقاع سنابل القمح وقطيع الغنم وأغانى الرعاة ، والمشهدان الأخيران من هذه المشاهد الثلاثة ينطلقان من القيد إلى الحرية ، على حين يتجه المشهد الأول من الحرية إلى القيد الاختيارى المؤقت ، لكن المشاهد الثلاثة تدخل معا فى إطار نظام الدورة المستمرة بين الحركة والسكون والتي لا تجعل من أحد الجانبين عدما مطلقا ومن الآخر وجودا مطلقا وإنما تجعل منهما معا حركة متساوية الجانبين فى الأهمية كحركة العلم الذى يرفرف فلا يتفاضل فيه أحد الوجهين أو أحد الاتجاهين بقدر ما تحرك الرموز فيه المشاعر النائمة كما تتم الذبذبة بين الموت والحياة فيكون كل منهما وجها للآخر :

كأن صوتا ما ينادى

فتعود من وراء الأفق أسراب الحمام

تدور فى شمس المغيب نورة وتفترق

كأن صوتا ما ينادى

تخلع الأرض قميصها الذى احترق

تخضوضر الظلال فجأة وتنفث البراعم

بخارها العطرى فى قلب السخونة

كأن صوتا ما ينادى !
تنهض الريح السجينة
دافعة أمامها حقول قمح وأغانى وقطعان غنم

كأن صوتا ما ينادى !
فيرفرف العلم
يمطر وحشة وحرنا وحنينا وسكينة

إن هذه النغمة المفتاح التى جاءت لكى تحيى لحظة غياب الشهيد تجعلنا نغيب
نحن أيضا لكى نفسح الطريق للمعالم الخالدة أمام أعيننا ، والتى ينبغى أن نتساوى
أمامها نحن وهو حضورا أو غيابا :

كأن صوتا ما ينادى !
فنغيب نحن لحظة وتشرق المعالم

وعندما تشرق المعالم سوف نكتشف وجه الحياة الحقيقى الذى أهدته لنا روح
الشهيد عندما اختارت لحظة الغياب المؤقت والدخول فى دورة الكون الخالدة التى قد
تتساوى فيها الأعراس والمآتم :

كأن صوتا ما ينادى
تنصب الأعراس والمآتم
كأن صوتا ما ينادى
فيجيب : يا بلادى ! يا بلادى ! يا بلادى

وكأننا نسمع من جديد صوت أبى العلاء يخاطب حمائم الأيك :

ثم غردن فى المآتم واندبن بشجو مع الغوانى الخراد

وإذا كان استثناس الموت دفع الشاعر لكى يتجاوز الأعراض وينفذ إلى الجواهر
وهو يرقب وداع الراحلين من زاوية الدورة الكبرى للحياة فيخفف من ملامح الوجه

القبيح المتوارث للموت ، أو يكشف حتى عن بعض قسّمات الوجه الشاحب النبيل له ،
فإن الزاوية تختلف قليلاً عندما يعمد الشاعر إلى رثاء الأماكن والبلدان وإلى رصد
صورة الموت وهو يدب بخفه الثقيل بين أرجاء المعالم التي شهدت صخب الحياة
لآلاف الأجيال ، ويستطيع الشاعر هنا أن يخاطب شعوراً جمعياً تعود تراثه الطويل
أن يعزف آلاف الألحان على هذه النغمة سواء في رثاء المدائن والممالك أو في الوقوف
على الأطلال التي تمثل أقدم تقليد فني عرفه تاريخ الشعر العربي .

في قصيدة "بكائية لبلاد النوبة" تتبدى صورة شبّح الموت الثقيل وصورة الصمت
والخواء الذي حل بالبلاد ، وهي صورة تنتزع مفرداتها من حقول مضادة للحقول
المتوقعة في البنية النثرية لمثل هذا الموقف ، فإذا كنا نتوقع للوهلة الأولى أن تنسج
الصورة المحزنة للخواء من خلال رسم الأماكن التي خلت من الضحكات المجلجلة
فإن الشاعر يلجأ إلى نقيض المتوقع ، فيبكي الدور لأنها خلت من بكاء الأطفال
وحرمت من غبار الحياة :

لم يتركوا شيئاً هنا
فالدور خاوية كأن لم تبك فيها طفلة
أو يشتعل فيها غرام
ونظيفة فكأنها اغتسلت لتدخل عالماً
خلف الغمام

ومن خلال نفس المنظور تبدو لمحات ظلال الفلاة وتراويل المعابد من اللمحات
المفرزة لأنها تحمل ظلال روح المكان الأخرى الدالة على اختفاء روح المجاهدة في
المكان الدنيوى الحى :

وكأنما صارت لها روح المكان الأخرى
قبر ظليل في فلاة
أو معبد ناعثهم في زواياهُ ضلّة

إن روح الحياة الشاحبة تمتد إلى كل ملامح اللوحة التي ترسم للبلاد التي هي على وشك الموت غرقا ، وتختار العناصر الضرورية للحياة . وقد صورت خلال رسم اللوحة لها في لحظة ضعفها وشيخوختها ، أو قد فرغت من الروابط التي تشدها إلى أهدافها فأصبحت طاقة تدمر نفسها في نهاية المطاف . ها هي صورة الشمس أقوى رمز الحياة وقد رسمت في لحظة شيخوختها بلونها البرتقالي الباهت وهي مشرفة على شط المغيب توشك على الغرق ولا يبقى بها إلا رمق :

لم يتركوا شيئا

سوى الشمس التي وقفت على شط المغيب

تكسوا منازلهم بلون برتقالي غريب

كلما أمعنت فيه

أحسست أن به رمق

وكأنما خلف المغيب الخانق المصفر شئ يستغيث

والناس يلتقطون تحت شعاعه صور الغرق

وها هي صورة الرياح القوية العاتية عندما ترسم في لحظة الإشراف على الموت لا ترسم ضعيفة واهنة وإنما ترسم مكتملة القوة والعتو ولكنها فقدت الروابط مع الحياة فهي لم تعد تدفع شراعا ولا توقد نارا ولا تهب أنفاسا ولا تتجاوب مع أحياء تقاومهم ويقامونها وتنظمهم وينظمونها ، ومن هنا فقد فقدت الرياح هدفها وعقلها وأصبحت لا تتحاور إلا مع الجدران الخاوية وترتقب الغرق الوشيك :

لم يتركوا شيئا هنا .. إلا الرياح

جنية البحر التي قد خلفوها فدية للنهر

تبكى في انتظار مصيرها

تمشى على الجدران مسدلة الوشاح

وتطل تسعى بين قرينتها وبين النهر

تنظر كيف ترتفع المياه

وتضييق أبواب النجاة

إن صورة الموت هنا غير مستأنسة لأنها لا تتعلق بالخلايا المتغيرة التى تحل محلها خلايا أخرى كيلا يختل التوازن ، ولكنها تتعلق بالكيانات الثابتة التى إذا التهمها الموت ، فإنما يلتهم من جسد الوجود ذاته قطعة لا تعود .

إن هذه الروح هى نفس الروح التى تسري مرة ثانية في القصيدة المطولة "مرثية العمر الجميل" والتي ترثى طموح جيل بأكمله تأرز فى بناء طموحه الملك والمغنى أو القائد والشاعر ووضعاً شموخ "قرطبة" في التاريخ القديم نصب أعينهما ولم يدركا أن كثيراً من عناصر الإخفاق تسعى بهما نحو قاع "غرناطة" ومصير السقوط .

ولم يكن من الممكن أن ترسم صورة الموت مستأنسة هنا ولكنها تأتى واضحة ، وضوح كلمات المغنى التى يخاطب بها الملك فى أعقاب السقوط :

هذه آخر الأرض

لم يبق إلا الفراق

سأسوى لك قبراً

وأجعل شاهده مزقة من لوائك

ثم أقول سلاماً

زمن الغزوات مضى والرفاق

ذهبوا ، ورجعنا يتامى

* * *

الرؤية عبر الجدران المتداخلة
قراءة في ديوان وقت لاقتناص الوقت
لفاروق شوشة

العصافير التي تحلق فى مفتتح ديوان فاروق شوشة "وقت لاقتناص الوقت" وتفرد جناحيها على القصيدتين الأوليين ، وتشع روحها الطليقة فى كثير من قصائده ، وتستخدم رمزا شعريا بارعا فى لغة الديوان ، هذه العصافير تذكر إلى حد بعيد بعصافير الشاعر الفرنسى الكبير جاك بريفير (١٩٠٠ - ١٩٧٧) الذى خصص فى ديوانه "كلمات" "Paroles" وحده عشر قصائد تتخذ من جناح العصفور ريشتها المفضلة ، وقد تكون قصيدته المشهورة "لكي ترسم لوحة لعصفور" أشهر هذه القصائد وأكثرها جريانا على الألسنة من خلال بساطتها وعمقها ورشاقة لغتها فى نصها الأصيل وشيوع ترجماتها إلى اللغات الأخرى لكنها ليست الوحيدة التى برعت فى استخدام الرمز العصفورى فى بناء العالم الشعرى بما يمثله هذا الكائن الصغير الجميل وجودا ولغة ، من آفاق لا تحد ، وبما يمكن أن يقدمه من دروس يتعلم منها الشعراء كثيرا كما يقول بريفير فى إحدى قصائده .

تعلمت فى وقت متأخر جدا أن أحب العصافير

وندمت علي هذا التأخر

ولكن الأمور بيننا الآن قد انتظمت

وتفاهمنا

لا تعتنى العصافير بى

ولا أعتنى بها

إننى أنظر إليها أدعها تفعل ما تشاء

كل العصافير تفعل أفضل ما تستطيع

وتقدم بذلك مثالا طيبا

(ليس مثال الشجاعة النادرة

أو الصفات المتطرفة)

العصافير تعطي المثال الذى ينبغى

مثال العصافير

مثال ريش وأجنحة وطيوان العصافير

مثال عش ورحلة وأغانى العصافير

مثال جمال العصافير

مثال قلوب العصافير

مثال ضياء العصافير

وفاروق شوشة اتخذ من العصفور فى أولى قصائد الديوان "عصفور الحلم" رمز
محرك الحلم الراكد .. ومشعل الشرارة الأولى وعابر الهوة الفجوة المربعة بين الواقع
المريز والأمل المرجو :

من يطلق عصفور الحلم ويصمد فى واجهة الويل ؟

عصفور واحد

يخلع عنا هذا الزمن الجهم

نيرانى تصنع أسلاكاً ممتدة

وأنا أتشابك فى دائرة الشوق وأمضى

يثقل رأس إذ يحملنى

وينوء بكابوسى الليلى

وهذا السعف الأجرد بعد حريق النخل

أخطو

هذا زمن العمر المحل

إن القصيدة فى إحساسها باتساع الفجوة وصعوبة المحاولة وتراخى الأيدى التى
عليها أن تمتد ، والأجنحة التى عليها أن تشرع ، كأنها تكثف حروف السؤال
المستحيل الذى تتهامس به جماعات الفئران فى هلع "من يضع الجرس فى رقبة
القط؟" .

والنقطة الشعورية التي تصل إليها هذه القصيدة الأولى فى الديوان هى التي تنطلق منها القصيدة التالية لها "عن القمر والعصافير" وكأن القصيدتين كتبتا فى نفس شعرى واحد تخللته لحظة التقاط الأنفاس ومحاولة استشراف أفق جديد بعد أن سدت الآفاق السابقة بصخور الجبل الأجرد وروائح النخيل المحترق .

ومن هنا فإن مناخ القصيدة الثانية يتأهب لحالة الحركة وتحسس الأفق المحيط والبحث عن الخيارات المتاحة ، ولذلك لا نفاجأ عندما تتكاثر العصافير فى هذه القصيدة فبدلاً من "عصفور" الحلم الذى كان وحيداً وحائراً فى القصيدة الأولى نجد "العصافير" الكثيرة فى القصيدة الثانية بدءاً من عنوانها وانطلاقاً إلى آفاقها الرحبة المليئة بالخيارات :

للعصافير أن تستريح

وأن تتأهب ثانية لاحتواء السماء

وأن تتطاير فى الأفق

مثل نثار بديد من الضوء

يسقط فى شرفات الفضاء

ولقد يلاحظ أن الفرق فى طبيعة الحركة ، قديماً أو انطلاقاً ، بين القصيدتين ينخلع إلى حد ما على طبيعة الإيقاع الموسيقى لكل منهما ، فتفعيلة المتدارك فاعلن فى القصيدة الأولى تبدو دائماً إما من خلال بتر ذيلها الأخير (النون الساكنة) التى تساعد على رشاقة الحركة فتتحول إلى (فاعل) أو من خلال حذف الثانى الساكن ، فتتوالى الحركات فى التفعيلة وتتقل حركتها فتصير (فعلن) وهاتان الصورتان لتفعيلة المتدارك هما المسيطرتان على موسيقى القصيدة الأولى ، وقد أكسبتا مجال الحركة الإيقاعية اضطراباً يتناسب مع اضطراب المناخ النفسى للقصيدة .

وعلى العكس من ذلك بنيت القصيدة الثانية على ما فاعلن بتمامها فأكسبت الحركة سيولة ورشاقة تتناسب مع مناخ الأفق المفتوح الذى تهدف القصيدة إلى التحرك فيه :

إنها الآن تمتلك اللحظة الفاصلة
وتجرب موضعها فى المسافة
بين السقوط إلى حافة الأفق المترنح
حيث يموت الشعاع
ودفع الجناحين صاعدة فى مدار الهواء

وإذا كان السؤال الجوهرى الذى يحاول أن يخترق حوائط الهواء المسدودة أمام
العصفور الحائر كان يكمن فى هذه الصيغة : "من يطلق عصفور الحلم" فى القصيدة
الأولى ، فإن السؤال الجوهرى الذى يحاول أن يخترق حوائط البحر وواجهته المخضبة
وأفقه الرصاصى ، كان يكمن فى صيغة مماثلة " من يسقط السد المنيع وقد تراكم
بامتداد العمر ؟ " فى القصيدة الثالثة من الديوان وهى القصيدة التى تكاد تقيم جسرا
ممتداً واصلاً بين مرحلة رموز العصافير المجنحة فى بداية الديوان ، ومرحلة التعبير
الشعرى الرفيع عن "الهم القومى" التى تحتل حيزاً هاماً فى الديوان وتهبه مذاقاً
خاصاً ، إن أفق البحر ملئ بالحشود المجهدة والآمال المجهضة .

إن دم الضحايا يستحيل حجارة
وجماجم الموتى تطالعنا
وتتبت فى حنايانا شجيرات
من الشوك العصى
ويدلف الوعد المراوغ بالسلام ليسحر
الحمقى

وإذا كانت الحوائط المفتوحة المغلقة مطبقة فإن من خطوات الخلاص الأولى لدى
الشاعر ، ضرورة تعرية "اللغة" من الزيف الذى يحيط بها ودون ذلك فنحن نلج حتماً
إلى طريق الموت :

هذا طريق الموت
مفتوح على لغة تعرى ساكنوها

فالهوان بلاغة

وتراجع المد الجليل زعامة

وخيانة الموتى .. سبيل للخلاص

إن قصيدة "كلام عن السلام" واحدة من القصائد التي تتجسد فيها هذه الروح الفنية الراقية فى الحديث عن "الهم القومى" المرير . والقصيدة موجهة إلى "العدو الذى كان وما يزال" وهى نمط من الإنتاج الفنى يمكن أن يشكل إجابة حول البحث عن طرفى المعادلة الدقيقة التى يتوخى الفن الراقى تحقيقها بين الاستجابة للمتطلبات الثابتة الدائمة لفن القول من ناحية وإشباع الظمأ الفنى والحياتى للمتلقى من ناحية ثانية ، وقد نجحت القصيدة تماما فى الإفلات من أحد الشركين المتر بصين بمثل هذا اللون من الإنتاج الشعري ، وهما الانغلاق والغموض الذى يأتى من محاولة تلافى المباشرة وتحقيق شرائط الفن الجيد ، والتسطيح والخطابية التى تأتى من محاولة الاستجابة للقاعدة المتسعة من المتلقين، ورصد أصداء أنين الجراح التى تتجاوز أحيانا مرحلة النشيج المكتوم إلى مرحلة الصراخ العالى .

والنهج الفنى الذى اتبعته القصيدة فى رفض محاولات التقرب المعسول من عدو لا يحمل إلا نوايا الغدر والحقد ، يكمن فى اللجوء إلى تصوير "فترات الحياة" لكى تكون موضعا للصراع ومعقلا أخيرا للرفض ، فليس الشد والجذب متصلا بأسوار الحدود ولا بأبراج القلاع ولا شوامخ الجبال ولا مساحات الأرض أو فضاءات السماء أو مشارف البحار ولكنه مرتبط بما هو أبسط كثيرا وأصغر كثيرا وأعمق كثيرا ، إنه مرتبط برفض محاولات العدو لارتشاف قهوتنا وغناء حكاياتنا وحمل أسماعنا وإلقاء السلام علينا ثم الطمع بعد هذا كله فى أن تملأ الابتسامة وجوهنا ونحن نلقاه إنه الصمود فى وجه التوغل قبل أن يخترق الخلايا ويصبح جزءا من نظامها ويعيش معها فى سلام :

تدق على الباب ، يفتح الباب ، تصبح

من زمرة الأهل

متشحا بالأمان ، ومختلطا بنجاوى

العروق

ومتكئا حيث كان لجدى مكان

لترشف قهوتنا ، وتغنى حكاياتنا

ثم تحمل اسماعنا ، وتسابقنا فى

الحنين الذى لا يجف

وفى فوحان ندى لا يفيق

تتوقع منى الذى لا أطيق

إن نفس النهج الفني هو الذى تنسج على أساسه خيوط اللوحة الساخرة لمظاهر
"الرفض" التى يمارسها أولئك الذين اضطروا لأن يكونوا محاورين ومجالسين للخصم
البغيض ، فهم يريدون أن يكونوا بعيدى بعدا نسبيا ، بعد أن كان بعدهم مطلقا ومن
ثم فهم يلمون أطراف ملابسهم لكيلا تلامس ملابس العدو ويكادون يلوون فتحات
أنوفهم لكيلا تقتحمها رائحته ويتداخلون فى ذواتهم وهم يرون الأعيب لا تنتهى وحيدا
لا تنفذ وشراكا وخدعا تنصب فى كل مكان :

أرثى لكل الآلى أكرهوا كى يكونوا

جلوسا معك

ها

وهم يجهدون لكيلا نلامس أقدمهم

موضعك

ها

وكيلا تشم أنوفهم عطر هذا الدمار

الذى كلما سرت

أقسم أن يتبعك

إن القصيدة وهي تعمق المفارقة المريرة بين النوايا والأقوال والأفعال وبين ما يراد وما يطاق ، وبين ما ينبغي وما هو كائن ، تلجأ إلى أداة صوتية بسيطة فتطوعها لجو السخرية المريرة التي تلون كثيرا من مواقف القصيدة ، وهذه الأداة هي "ها" التي تستخدم هنا على نحو يستحق التأمل فقد عرفت اللغة هذه الأداة من قبل واستخدمتها في مواطن شتى مثل استخدامها اسم فعل أمر بمعنى خذ غير متصلة بالضمير أو متصلة به مثل الآية الكريمة "هاؤم اقرؤا كتابيه" وعرفتها أيضا أداة تنبيه "مثل ها أنتم" و "هاهو" وعرفتها ضميرا يلحق بالأفعال أو الأسماء للدلالة على المؤنثة الغائبة المفردة أو على جمع غير العاقل ، وهي في كل هذه الحالات وغيرها تستخدم باعتبارها جزءا من تركيب صوتي تمثل فيه ممهدا أو دعامة أو لاحقة ، ولكن استخدامها هنا باعتبارها وحدة مستقلة وفي سياق السخرية ينعش في الأذهان ورودها في لغة الحياة اليومية باعتبارها تقليدا ساخرا لضحكة أو لنصف ضحكة ، أو ينسبها إلى جذورها البعيدة في اسم فعل الأمر "هيهات" بمعنى بعد ما تفكر فيه :

وها أنت ها
تتوقع مني الذي لا أطيق
يداً لك تمتد
أو بسمة في العيون
ولعة ورد تألق فوق الجبين
وفنجان شاي يدور عليه الكلام
ومتكأ لك في بيت أهلى
فيحلوا السلام
وهذا هو المستحيل

من ظواهر التجديد في موسيقى الديوان ظاهرة التعامل الجديد مع بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) وهو بحر ينتمى تقليديا إلي طائفة البحور المضفورة التفعيلية والتي لم تكن بين البحور المستعملة في حركة شعر التفعيلة في بدايتها ولكن

هذه الطائفة بدأت فى الدخول إلى المجال الموسيقى لهذه الحركة بعد نحو عقدين من ظهورها ، فكتب قصائد على بحور مضفورة مثل بحر السريع وبحر الخفيف الذي نحن بصده ، وقد اشتمل ديوان وقت لاقتناص الوقت على قصيدتين تنتميان إلى هذا البحر الغنائى هما قصيدة " إنها تعبر المسافة " وقصيدة " ممعن فى اليقين " والقصيدتان معا تلجأن إلى تفعيلتي الخفيف "فاعلاتن مستفعلن" ويتراوح ورود الأولى فيهما بين صيغتي "فاعلاتن وفعلاتن" علي حين يتراوح ورود الثانية بين صيغتي "مستفعلن ومتفعلن" وغالبا ما تتعاقب التفعيلتان على النحو الذى وردتا به فى صيغة البحر الأصلية فيما عدا استثناءات قليلة يتم فيها تكرير متفعلن على حساب التوازن العددي للصيغتين ، والتفعيلتان توزعان على مستوى السطر وليس على مستوى الشطر ومع ذلك فليست هناك حدود صارمة تلتزم فيها نهايات الأسطر بنهايات التفعيلات بل كثيرا ما يتم اللجوء إلى التدوير الذى تترك فيه تفعيلة حرفا أو أكثر فى نهاية سطر لكى يمتد بقية جسدها على مساحة السطر التالى ونستطيع أن نتخيل النظام الموسيقى المتبع لتوزيع تفعيلات الخفيف لو رسمنا خريطة موسيقية لبداية القصيدتين وسوف تجئ على النحو التالى :

أ- قصيدة إنها تعبر المسافة

لم تعد مستحيـلة	فاعلاتن متفعلن
إنها تستحم فى نهرها الآن	فاعلاتن (متفعلن فاعلاتن) فـ
وترخى جـدائل الليل	فاعلاتن متفعلن فـ
من حول جـياع	عـلاتن فـاعلاتن
وفى نهـار مـراوغ	متفـعلن فـاعلاتن
ثم يمضى لوجهـة	فاعلاتن متفعلن
يعلم الله مداها	فاعلاتن (متفعلن)
وقد تجئ ارتجالا	متفـعلن فـاعلاتن

محفوفة بالأقوايل
وقد لا يكون ثمة ما يغرى
وحد السنان فى القلب والغ
ب- قصيدة معلن فى اليقين :

داخل فى يقينه	فاعلاتن متفعّلن
كلما أوغل	فاعلاتن فع
فاضت سماؤه بالعطايا	لاتن متفعّلن فاعلاتن
تستضيئ الحروف من قبس منه	فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فد
وينثال برقه كان لاع الجمر	فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاع
تبقي نيرانه	لاتن متفعّلن
فى الحنايا	فاعلاتن
رحم الأرض مائج	فاعلاتن مستفعّلن
والذى يسكن فيه	فاعلاتن (متفعّلن
مشوه	متفعّلن)
وانتساب السماء ما عاد يجده	فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فد

إذا كان اللجوء إلى بحر الخفيف يعد إغلا تراثيا فى نظام بناء قصيدة التفعيلة ، فإن ظاهرة موازية تتم على مستوى بناء القافية والترصيع الداخلى فى هذا الديوان ، ونستطيع أن نلاحظ أن قانون الحرية المتعارف عليه فى اللجوء أو عدم اللجوء إلى القافية فى بناء قصيدة شعر التفعيلة ، وترك حجم مساحات التردد متفاوتة الأبعاد ، قد ألقى على كتف الشاعر عبئا أساسيا ، كان يحمله عنه من قبل "القانون العام" للإيقاع الشعرى ، وقد قادت الحرية ، أو قاد عدم حسن استغلالها كثيرا من القصائد

إلى الوقوع فى هوة النثرية ، أو الانخفاض الحاد لدرجة حرارة الإيقاع وهو انخفاض تموت بسببه كثير من الأعمال رغم محاولات النفخ فى جوانب أخرى من مكوناتها .

والإنتاج الشعرى لفاروق شوشة يتسم بالغنى الإيقاعى بصفه عامة ، وربما كانت درجة توقع هذا الغنى عند المتلقى لشعره عالية حتى قبل سماع القصيدة ، وقد يكون ذلك راجعا إلى تعود المتلقى المعاصر للشعر على استقباله استقبالا شفهيًا من خلال صوت فاروق شوشة ، سواء باعتباره شاعرا أو وسيطا معروفا للتوصيل الشعرى ، وقد يكون من نتائج ذلك أن أقل قدر من الخفوت الإيقاعى فى قصائد فاروق شوشة على نحو خاص سرعان ما يتم التقاطه فى أذن القارئ ويحس أن القصيدة ينقصها شيء ما ، وربما كان نصيب فاروق شوشة من هذه الظاهرة أكثر من نصيب رفاقه الذين ينتمون إلى نفس الجيل أو النهج الشعرى .

وفى المقابل فإن عناية فاروق شوشة بهذه الناحية تبدو عناية واضحة واختياراته على مستوى القافية تدخل به أحيانا إلى منطقة الإيغال التراثى حيث الحروف التى لا يهتدى إليها إلا من أطال صحبة التراث مثل اللجوء إلى حرف الغين فى قصيدة "إنها تعبر المسافة" .

وفى نهار مراوغ
وحد السنان فى القلب والغ
أو فى قصيدة "وقت لاقتناص الوقت"
ما الذى يبقى لكى تخسر والموج إلى
الأعناق بالغ
فالموت الذى نلقاه موت
محكم الأطراف سابغ
أو اللجوء إلى حرف العين فى قصيدة "تراجع"
يهدل فى سمعى صوت ملتا ع
ويغيب شعاع

..... أو إحساس ضياع
..... وحمل الصخرة باستمتاع
..... لا يغريه أى قناع
أو إلى قافية "الضاد" في قصيدة " أنها تعبر المسافة"
إنها تعبر المسافة ما بين انطفاء
السماء فينا
ولهو أرض بأرض
..... على حالتي قبول ورفض
يرمون بعضا ببعض
..... لكنها طى غمض
وحيث ترنو وتغضى

ولا شك أن هذه الحروف قد اختفى كثير منها من قائمة قوافي قصيدة التفعيلة
فى امتدادات موجة الجزر التي تفقد معها القصيدة كثيرا من ملامح "إتقان الحرفة"
التي يفقد الشعر فى غيابها الكثير من جوهره لا من مجرد مظهره .

كثيرة هي التقنيات الفنية التى تتجسد فى ديوان "وقت لاقتناص الوقت" ومن
خلالها يتم اللجوء إلى "اقتناص" كثير من "الحالات" التى تستعصى على الاستحضار
من خلال اللغة العادية ، ومن بين هذه التقنيات اللجوء إلى رسم الصورة أو "البورتريه"
الجسدى أو المعنوي ، وأحيانا ما يتم هذا الرسم من خلال رصده من نقطة موازية ،
وكأن الشاعر مجرد شاهد على الحركة مسجل لها ، ويتم الرسم فى أحيان أخرى
من خلال الاشتباك الحوارى سواء منه الحوار الداخلى أو الخارجى ولعل قصيدة
"احتجاج" تقدم نموذجا جيدا لرسم "البورتريه" الجسدى والنفسى لما يمكن أن يطلق
عليه "الصرخة المكتومة للسيد فلان" وهى صورة ستتحوّل بعد ذلك من خلال الوسائل
الشعرية وأثرها فى النفس إلى الصرخة المكتومة لكل فلان ، أى لكل واحد منا ، وتبدأ
اللوحة برصد الملامح الجسدية لهذا الصارخ فى البرية .

لقيته يصرخ فى البرية
مناديا بالويل والثبور
عيناه كومتا لهب
وملء شذقيه نثار من مراجل الغضب
ورأسه منحدر إلى الــــــــــــــــــــــــــــــــــوراء
لكنها لا تهمل الملامح النفسية الدالة
لكننى رأيتـه
كأنما فى ذاته المهمة المنسية
تسكن ما تزال
بقية من نفسه الأبية
مشرفة على الجنون !

ومع أن اللوحة تبدأ بهذه السمات الدقيقة الخاصة على المستوى الجسدى
والنفسى فإنها عندما تذيب هذا البطل فى الفضاء المحيط وتجعله يختفي فلا يدري
هل مات أم أصابت صوته حبسة أخرسته أم أوقفته شرطة المدينة حرصا على نظافة
الطريق ، عندما يذوب البطل على مشارف نهاية اللوحة ، تحدث الانعطافة الكبرى
وتسكن خلاصة الجوهر الكامنة فى صوته المنطلق طيات الفضاء المحيط وتنتقل
العدوى والحلم والجنون إلى كل فلان .

مهما يكن
فإن صوته هناك ما يزال
مختبئا فى الطلقة المنكتمة

والصيحة المنبهمـة
يحلم أن يحرك البلد

أن ديوان "وقت لاقتناص الوقت" يعد إضافة حقيقية لرصيد الشعر العربى المعاصر
سواء من حيث الأداة التي يهيمن بها الشاعر على أبعاده التراثية والحاضرة

ويستشرف بها بعض آفاق المستقبل أو على مستوى الرؤية النافذة التي تعبر عن
هموم جيل أطبقت حوله الجدران ، وضائق الدائرة وقصر مدى النظر وارتد إشعاع
البصر ، فلم يعد إلا أن يقتادنا الشعر لكي ننفذ من أسر الحوائط الضيقة ونرى عبر
الجدران المتداخلة .

* * *

الفیتہ — وری

الشاعر الثائر العاشق الصوفي

نفر قليل من بين الشعراء العرب المعاصرين يمكن أن نقول عن أحدهم : "إنه لا يقلد أحداً ويصعب أن يقلده أحد" ولا شك أن الشاعر محمد مفتاح الفيتورى واحد من هؤلاء نفر القليل ، فنفسه الشعرى المتميز يعمر خلايا قصائده ، على مستوى التخیل والعبارة والبنية والصورة ، حتى إن القارئ الخبير ليستطيع أن ينسب القصيدة إليه قبل أن تقع عينه على توقيع الشاعر عليها .

وقد لا يخرج هذا الحكم فى ذاته عن أن يكون حكما بالتمايز وليس حكما بالتميز أو بالانتماء إلى طبقه أعلى أو أدنى من الآخرين . إنه حكم ينتمى إلى دائرة التصنيف أكثر من انتمائه إلى دائرة التقييم ، ومع ذلك فإن هذا التمايز يعد فى ذاته ميزة إذا أخذنا فى الحسبان هذا الكم الرهيب من التشابه والتقارب والتداخل الذى كاد يطغى على الإنتاج الشعرى لجيل بأكمله ويحرمنا من أن نستشف من خلال البنية الفنية للغة الروح الإنسانية للشاعر . إنه تشابه يذكرنا من بعض الوجوه بتشابه الدروب فى أعين الخيول المجردة كما يقول الفيتورى فى واحدة من لوحاته القديمة الجميلة :

أيها السائق

رفقا بالخيول المتعبة

قف

فإن الدرب فى ناظرة الخيل اشتبه

وهذا النفس المتميز فى شعر الفيتورى ترك بصماته على مجمل نتاجه الشعرى من مرحلة الثائر الأفريقى إلى مرحلة الدرويش الصوفى مروراً بمرحلة العاشق الذى تسكنه روح الوله للكائنات التى تخالط روحه بدءاً من ذرات التراب إلى وهج الصخور إلى عطن حبات العرق إلى روعة الجسد الإنسانى إلى عظمه القبة الزرقاء التى لم يتوقف عن التحليق فيها واستجلاء أسرارها وترجمة رموزها إلى لغة "تثرى اللغة"

وحروف يشع من تجاورها أحيانا روح التعزيم والتهويم وسحر الشعر دون أن تحرمنا من استشراف دلالات محددة أحيانا أو غير محددة لكنها ليست موصدة الأبواب فى معظم الأحيان .

إن قطاعا كبيرا من إنتاج الفيتورى يثير قضية "التوصيل الفنى" وعلاقة الفن الشعرى الراقى "بالمثقف العام" وحقه المشروع فى أن يروى ظمأه من نتاج الأدب فى عصره من خلال بذل طاقة الإصغاء والتأمل التى يملكها وهو يرتد عنها فى معظم الأحيان خاسئا وهو حسير نظرا لشدة إغلاق الأبواب وإحكام المتاريس ، وإلقاء المفاتيح فى قاع بئر سحيق لا يهتدى إليها غالبا إلا عتاة السحرة والنقاد ، وهو النهج الذى ارتضاه كثير من شعرائنا الكبار والصغار ، وكادوا أن يخرجوا به الشعر من دائرة الإمتاع للمثقف العام ، وإذا كان هذا النهج يمثل أحد القطبين المتطرفين ، فإن القطب الآخر يمثل المبالغة فى التوصيل من خلال النثرية أو الخطابية أو ترديد الشعارات الساخنة التى غالبا ما تقلب صفحاتها بعد دورة زمنية سريعة قنفقد وهج الحرارة الزائف الذى لا ينتمى إلى جوهر لغة الشعر الثابتة قدر انتمائه إلى أعراضها المتغيرة .

ومع أن شعر الفيتورى كان ينتمى فى بعض مراحله إلى نمط شعر "القضية" سواء كانت القضية الأفريقية أو القضايا العربية المتعددة على امتداد العقود الخمسة التى جلجل فيها صوت الفيتورى الشاعر منذ كان فتى متألقا فى "دار العلوم" فى الخمسينات حتى اليوم ، مع هذا فإن الفيتورى كان يتكأ دائما على حاسته الشعرية أكثر من اتكائه على حماسه للقضية المثارة وكان بذلك يحقق التواصل والإمتاع فى وقت واحد .

لقد كتب الفيتورى فى مقدمة ديوانه "شرق الشمس غرب القمر" الذى صدر فى القاهره ١٩٩٢ يتحدث عن هذه المرحلة فى شعره ويقول "بعض الذين عاصرونى قالوا منتقدين : "كان يكتب شعرا تقريريا لا علاقه له بالشعر العربى المعاصر" وكانوا يعنون مجموعاتى الأفريقية ، وأذكر أننى ضحكت بحزن فى داخلى ، ولم أكن أدافع عن

نفسى حين قلت : إننى أحاول أن أظهر نفسى مما ورثته من عذابى لأننى أريد أن أخلص إلى الواقع كإنسان فى العصر" .

والواقع أن الشاعر لم يكن فى حاجة للدفاع عن نفسه ، فالبناء الفنى المحكم لقصائده فى هذه المرحلة المبكرة يستطيع وحده أن يتولى مهمة الحوار ، ففي ديوان "عاشق من أفريقيا" الذى صدرت طبعته الأولى فى بيروت ١٩٦٤ ، تنبث الوسائل الفنية فى كل مكان لتقدم صورة واضحة للتقنيات الشعرية الراقية والتى لا تتأثر صورتها بوضوح صوت "القضية" وعندما تقرأ القصيدة الأولى من هذا الديوان والتى يحمل الديوان عنوانها : "عاشق من أفريقيا" نستقبل هذا الصوت الشعرى المتميز :

صناعتى الكلام

سيفى قلمى

وكل ثروتى شعور ونغم

ولست واحدا من أنبياء العصر

لست من فرسانه الذين يحملون رايات النضال

أو يخطون مصائر الأمم

لكن لى هوى يكبر كلما أكبر

لم أمنحه مرة لك متوج

ولم أمرغ وجنتيه فوق أعتاب صنم

وعندما يتابع المرر قراءته سوف يدرك أنها لا تعتمد فقط على دفقة الموهبة ولا على حرارة الشعور وإنما يساند هذا كله تخطيط فنى واع ، سواء على مستوى الرؤية ، الثابتة أو البناء الإيقاعى المحكم أو بنية الصورة المتنامية ، فجوهر الرؤية الثابتة هنا يقوم على أن الصوت الأول فيها هو دور "فارس الكلمة" الذى لا يمتحن من معشوقته الوحيدة ولا يجعلها تمرغ على الأعتاب ، وهو دور يستهل به الشاعر القصيدة ولا يغيب عنه أن يجعله نفحة الختام :

لا شئ في يدي
لا شئ في فمي
إلا بقايا مقطع صغير
أعزفه في خجل على الورق

وهذا الدور الثابت هو الذي يهب القصيدة "لازمة الربط" التي تجمع أرجاء العمل الشعري المتشعب ، واللازمة هنا هي عبارة "صناعتي الكلام" وقد تكررت في القصيدة أربع مرات في أربعة منعطفات رئيسية شكلت الزوايا الرئيسية لها وأكدت على الدور المحوري الثابت للمضدود ، وجاءت القافية لكي تتوج الدفقات وتسجل نقطة بلوغها الذروة في نسق إيقاعي محكم ، والقافية تلعب دورا هاما في قصيدة التفعيلة على عكس ما يظن للوهلة الأولى ، ففي الوقت الذي تخرج فيه عن كونها قيда لازما متوقعا كما هو الشأن في القصيدة التراثية ، تظل أداة اختيارية يظهر مدى تحكم الشاعر فيها ، قدرته على إضافة ما أسماه رولاند بارت ، ملامح ما فوق درجة الصفر ، وكثيرا ما تسقط القصائد الحديثة بسبب إغفالها لدرجة حساسية النغم ، وشعر الفيتوري بصفة عامة غني بالإيقاع ، وفي القصيدة التي بين أيدينا ، نلاحظ أن حرف "الميم" أخذ الدور الرئيسي في القافية الاختيارية لكنه وزع توزيعا محكما متناسقا ، فقد اشتمل المقطع الأول على ثلاث قواف ميمية جاءت جميعها ساكنة ، (نغم ، الأمم ، صنم) علي حين اشتمل المقطع الثاني على ثلاث قواف ميمية جاءت جميعها مكسورة (دمى ، فمى ، سامى) وجاء المقطع الثالث ليزاوج بين النظامين فيشتمل على أربع قواف ميمية اثنتان منها ساكنتان وأثنتان مكسورتان ، ويضيف إليها ثلاث قواف نونية ساكنة والنون تدخل صوتيا في دائرة التجانس الشديد مع الميم ، وهذا التوزيع المحكم النغمي لا يتأتى إلا لفنان تتوازي لديه كفتا الوعي بقضايا الفن ، وقضايا الإنسان ، وإذا كان الفيتوري يقول عن نفسه في مقدمة أحد دواوينه : "أنا لا أختار إيقاعاتي إنما تختارني هي ، إنني أختار أفكارى ولكننى لا أستطيع اختيار موسيقاتى وأنغامى" فهو يذكرنا بلعبة الاختيار والترك والإمساك والإفلات التي

ليس من الضروري أن تعنى عند الشاعر الكبير دلالاتها الحقيقية ، كان الشاعر الفرنسي "ريمون كينو" يصور تجربة إمساكه بالطيف الشعري فى شكل الإفلات منه حين يقول :

يا إلهى .. يا إلهى
كم أنا مشتاق لأن أكتب قصيدة صغيرة
عجبا
ها هى واحدة تمر أمامي تماما
صغيرتى .. صغيرتى
تعالى هنا لكى أنظملك
فى خيط عقد قصائدي الأخريات
تعالى هنا لكى أنضدك
فى رحاب دواوينى
تعالى أحليك بقافية
وأزينك بإيقاع
وأغنى بك
وأجعلك مجنحة
وأنظملك .. وأنثرك
يا إلهى ...
يالها من حمقاء
لقد أفلتت منى
ولم تأبه بى

إن الاهتمام بالنغم سمة أساسية فى شعر الفيتورى ، تمثل جزءا من أسرار النكهة الخاصة والمذاق المتميز ، وإذا كان هذا الاهتمام يتسرب فى عفوية فى المراحل الأولى ويعلن الشاعر أن النغم هو الذى يختاره ، فإننا نلاحظ فى مراحل الفيتوري

المتأخرة أنه يسعى هو إلى النغم سعياً ، ويمسك أحياناً بعوده كما يصنع "الموسيقى المتمكن" لكي "يدندن" عليه بحثاً عن تقاسيم جديدة يمكن استخراجها من لحن مألوف، ففي ديوان "قوس الليل قوس النهار" والذي صدر سنة ١٩٩٤ تطالعنا قصيدة "تقاسيم على المتدارك" والتي تتخذ منطلقها الأساسي من تقليب نغمة "فاعلن" لاستخراج معزوفة جديدة من النغمة القديمة ، لا تشكل نسخة معادة في الوقت الذي لا تكسر فيه القيد الذهبي وكأن الإيقاع في ذاته يصلح أن يكون منطلقاً للإمتاع في عصر بدأت القصيدة فيه تتنازل عن كثير من كنوزها ومن خلال هذا الإيقاع وحده تدخل بنا طقوس النغم المقطر في مناخ الحكمة المقطرة :

نادراً ما تفوح زهور الخطايا
نادراً ما تبوح الشفاه بأسرارها المغنقة
نادراً ما تقلب أشكالها .. صور الموت في الكائنات
نادراً ما تخبئ قيثارة صوتها في الرمال
نادراً ما تكون القناديل أعمدة للغياب
نادراً ما تموت العصافير
فوق رفوف الغيوم
نادراً ما تسيل الحروف
نادراً ما تشع الكأبة في ضحكات الوجوه
نادراً ما تنام الإرادة في رحم الكبرياء
بانتظار اشتعال السماء

إن هذه "الوحدات" النغمية الصغيرة، تشبه الكائنات الدقيقة التي تعد في أناة في معمل الشاعر ، وتترك حلقة في فضائه تبدو للوهلة الأولى عصافير منفصلة ولكنها تنتمي إلى سرب خفي يمسك الشاعر وحده بخيوطه وعندما نتابعها فقد لا تملك أرواحنا إلا التحليق معها حتى ولو لم تدرك على وجه اليقين أين تكمن عقدة الخيط في هذه اللعبة النغمية .

ومن أجل هذا فإن قصيدة الفيتوري قد تفقد الكثير من مذاقها إذا تسامحت في الإحكام النغمي ، ويستطيع القارئ لديوان "قوس الليل .. قوس النهار" أن يقارن بين لوحتين تتحدثان عن باريس ، تتهاون أولاهما في النغم وهي قصيدة "من شرفه باريزية" وتتمسك الثانية بغنى الإيقاع وهي قصيدة "قمر للغناء" ليدرك مدى الملاحظة التي ألقاها إليها .

إن نقطة انطلاق التميز في بناء "الصورة" في شعر الفيتوري قد تكمن هذه الطاقة اللافتة للنظر والتي تبدت منذ دواوينه الأولى وأعلنت عن نفسها في القدرة على تجسيد المجردات ، والوصول إلى منابع الغريبة غير المألوفة للصورة ، ثم القدرة على تنمية اللقطة الأولى والتصاعد المحكم بها حيناً ، أو مفاجأة المتلقى في تقنية أخرى بالبدء من نقطة مدبية تمثل أعلى الصورة وقمة ذروتها وتحدث أثرها في الإدهاش والإبهار .

ففي ديوان عاشق من أفريقيا (١٩٦٤) يتجسد أمامنا الندم وتتجسد الكآبة فتسيران على قدمين ، فالندم :

يولد في أعماقنا كالشجر الغريب
يكبر مرتين قبلما نــــراه
كما تهب فجأة سحابة المغيب
والشمس ما زالت تبارك الحياة
نصبح أعينا ترى ولا نــــرى
جامدة مثل عيون ميتينــــ

أما الكآبة ، فإنها تمشي في الطريق عارية :

كانت كآبتى مثلى ، تمشي في الطريق

عارية بلا قنـاع

مشقوقة القـدم

كانت كآبتى أنت ، وكان الحزن والضياح

كان الصمت والندم

يعانقان شاعرا أنهكه الصراع

وإذا كانت الصورة عند الفيتورى تأخذ أحيانا شكل اللقطة التى تغرس أمام عيني
المتلقى ثم تكبر وتتنامى على مشهد منه ، فيحس أنها جزء منه وأنه جزء منها ، وتلك
تقنية شائعة عند الفيتورى وعند كثير من الشعراء فى مثل قوله من قصيدة "عاشق
من أفريقيا" وهى من بدايات شعره :

صناعتى الكلام

ربما أثقل صوتي الضعيف والرغبة أحيانا

فعاد لى صداه باكيا حزين المقلتين

حتى ليبيكنى صدى صوتى

فأنحنى أمسح فوق شعره وأضغط اليدين

وأشرب الدموع من عينيه الطفلتين

ويثقل الكلام فى فمى

مثل جذوع الشجر القديم

إذا كانت هذه التقنية شائعة لديه ، فإنه يلجأ أحيانا أخرى إلى تقنية البدء بالرأس
المدبب فى الصورة ، والاعتماد على الإدهاش والمفاجأة تم الهبوط منها إلى قاع
المشاعر :

لما انغرس الخنجر فى الصدر العارى

وتوهج قنديل الدم

وانكسرت أنية الرغبة

سقطت أجنحة الطير العائد من أرض الغربة

إن أنماط القصيدة عند الفيتورى عرفت كثيرا من الهياكل الفنية ، ابتداء من القصيدة القصيرة ، إلى اللوحات المتجاورة إلى الحواريات إلى القصيدة ذات النفس الطويل ، إلى القصيدة الدرامية ، إلى "شظايا" الصور المتناثرة المشعة ، وأثبت الفيتورى خلال هذا كله أنه واحد من أكثر الأصوات الشعرية عمقا وشموخا فى تاريخ الشعر العربى المعاصر ، ومن أكثرها نجاحا فى التوفيق بين متطلبات الفن الراقى والاستجابة لظما جمهور الفن المتعطش وأثبت حقيقة أنه لا يقلد أحدا ولا يستطيع أن يقلده أحد .

* * *

مفارقات التناسخ والتماسخ
قراءة في المعالجة الشعرية
المعاصرة لرمز عنصرة

تجسد مجموعة المصطلحات الواردة فى عنوان هذه الدراسة ، جملة من أنماط العلاقات القائمة بين حاضر الشعر العربي وماضيه ، وجملة من المحاولات الفنية التى تستهدف فى هذا الإطار إنعاش فكرة الإحياء أو التواصل أو "تعصير" الماضى ، أو إسقاط بعض همومه على الحاضر ، والاستعانة من خلال توسيع شبكة الحركة الزمانية والمكانية على اجتياز الحواجز الفاصلة بين التاريخ والأسطورة وبين عالم الواقع وعالم الفن .

وإذا كانت حركة التواصل ، تعد فى جوهرها "تناسخاً" تنتقل بمقتضاه جذوة روح الفن ، من جسد أو جيل حملها زمنا وضخ فيها من دمائه ، إلى جيل آخر فى حاجة إلى أن يقوى جدران الزمن الذى يستند إليه ليساعده ذلك على توسيع الأفق واستشراف المدى ، فإن حركة التواصل ذاتها تحمل مخاطر "التماسخ" عندما تفتقد القدرة الفنية التى تقوم بإجراء نقل "الدم" الحى ، وليس نقل الشحم أو اللحم الميت ، وبمعرفة درجات التواعم وخصائص الخلايا ، وتقنيات إعادة التشكيل ، وهى قضايا يمكن أن يدور حولها كثير من الحوار فى إقامة العلاقة بين فكرتي المعاصرة والتراث.

أما "التراث العنترى" الذى سوف نركز عليه والذى يمثل أحد شقى المعادلة فى مقابل "الشعرية المعاصرة" فهو ذلك التراث الذى يدور حول عنتره بن شداد تاريخيا أو أسطوريا ، فارساً أو شاعراً ، وهو تراث يكاد يمتد فى وجدان الجماعة بل وفى جسد اللغة منطلقاً من صاحبه فى نقطة بداية بعيدة ، لكنه يستقل عنه فى رحلة مسار منفصلة ، حتى ليتمكن طرح التساؤل عن مدى التطابق أو التخالف بين اسم "عنتره" وصفة "العنترة" التى يقول عنها لسان العرب إنها "الشجاعة فى الحرب" دون أن نعرف على وجه الدقة إن كانت تلك الصفة سابقة فى اللغة على وجود هذا الفارس المعروف ، وأنه سمي بها تفاؤلاً على عادة العرب ، أو أنها لاحقة على وجوده الشجاع الذى أكسب اللغة فيما أكسب جذراً لغوياً يتحول من الاسم الجامد إلى الصفة

المشتقة ويشكل حوله خلية من المعانى ، تفصله قليلاً عن المعنى القديم لعنترة (وهو الذباب كما تقول القواميس) والذي كان يسمى به الناس رمزا لضالة الجسم ، أو للإلحاح وصولاً إلى الهدف .

غير أن صفة "العنترة" سوف تتحور عنها فى فترة لاحقة لا نعلم متى بدأت وإن كانت لا تزال تعيش صفة أخرى هى "العنترية" التي تعنى الشجاعة الجوفاء (والعنترية التي ما قتلت ذباباً) ومن المفارقات أن بين العنترية والذباب نسباً لغوياً كما أُلحنا .

هذا التراث العنترى ، امتد فى زماننا فترات طويلة ، امتداداً عفوياً حيناً من خلال الأقاصيص الشعبية حول الفارس الشاعر الذى استطاع أن يفترع بساعده وسيفه ، الحق الذى أنكره عليه أهله ، ويمتد حيناً آخر امتداداً موجهاً عندما يلقي القصاصون المحترفون . وربما فى مصر خاصة . بعض الحطب الهش على جذوة النار الكامنة لصورة عنترية فى النفوس فترتفع أسنة الدفء والضوء ، فيلتقى حولها الناس من كل حذب وصبوب ، وينسون هموماً أكبر ، يراد لهم أن ينسوها ، فى لعبة "الإلهاء السياسى" التى أجادها التراث العربى فى كل العصور ، وتحرك تحت دخانها الكثيف ، كثير ممن ينشدون "المصالح العليا" فاستولوا على القلاع وحفروا الخنادق وثبتوا الأقدام وسلموا الرايات لنوهم ، يقول المؤرخون : "حدثت ريبة فى دار العزيز بالله الفاطمي (٣٤٤ - ٣٨٦ هـ) لهجت الناس بها فى المنازل والأسواق ، فساء العزيز ذلك ، وأشار إلى الشيخ يوسف بن اسماعيل - شيخ الحكاين - أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث ، فأخذ يكتب سيرة عنترية ويوزعها على الناس .. فأعجبوا بها واشتغلوا بها عما سواها (وجاءت فى اثنتين وسبعين جزءاً وهذا المنحى أيا كانت دوافعه جعل الأدب العربى يظفر بواحدة من روائع القصص الشعبي ، هى قصة عنترية التى امتدت أجزاءها ووقائعها زماناً ومكاناً حتى أصبح عنترية من خلالها بطلاً عربياً يحارب خارج الجزيرة حتى زمان الحروب الصليبية ، ويظل مصدر رعب لأعدائه حتى بعد أن مات متكئاً على رمحه فوق ظهر جواده ، وأعداؤه يتصورونه حياً يرقبهم لينقض عليهم من جديد ، وقد أصبحت هذه القصة عند

بعض الغربيين "إلياذة العرب" وحملت معنى التمجيد الشعبى المستمر لأقاصيص البطولة الجسدية الخارقة دفاعاً عن الحق المهضوم من أقرب الأقربين وتلك سمة مستمرة فى بطولات ونزاعات العرب .

إن الوجه الحقيقى لشخصية عنتره تمثل فيما رصدته كتب الأدب والتاريخ عند الأقدمين حول الشاعر والفارس فى شخصية عنتره وكلاهما يحمل وجوداً تاريخياً لا شك فيه ، فمؤرخ الأدب القديم ، محمد بن سلام الجمحى (١٣٩ - ٢٣١ هـ) والذى اشتهر بتمكيصه للروايات الأسطورية القديمة التي علقت بالشعر ونسبته إلى عاد وثمود وغيرهما ، يتحدث فى كتابه طبقات فحول الشعراء عن "عنتره بن شداد بن معاوية بن قراد بن مخزوم بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس وله قصيدة وهي :

يادرا عبلّة بالجواء تكلمى
وعمى صباحاً دارَ عبلّة واسلمى

ويقول : "وله شعر كثير إلا أن هذه نادرة فالحقوها مع أصحاب الواحدة" (١) فعنتره الشاعر القديم موجود ، وشعره محفوظ وهو من أصحاب المعلقة وشأنه فى ذلك شأن امرئ القيس والأعشى وزهير والنابغة ، أما عنتره الفارس البطل ، فهو مع وجوده لم يكن فيما بعد يشكل ركناً أساسياً فى تاريخ الجزيرة حتى إن مؤرخاً مثل محمد بن جرير الطبري (٢٢٤ - ٣١٠ هـ) يخصص جزءاً كاملاً من كتابه "تاريخ الأمم والملوك" للحديث عن العرب قبل الإسلام فلا يجد فيه مكاناً لأسطورة عنتره على الرغم من احتفاله بأساطير عربية أخرى ، ولكن الذى يبدو أن المؤرخين للأدب هم الذين اهتموا بإبراز جانب الفروسية الموازى للشاعرية عند عنتره والذى كانت تفصيلاته قد بدأت تنسج على ألسنة القصاصين فى القرن الرابع الهجرى .

فأبو الفرج الأصبهاني الذى توفى عام ٣٥٦ هـ أى قبل تسعة أعوام من ولاية العزيز بالله الفاطمي سنة ٣٦٥ هـ والى الولاية التى تم فيها نسج قصة عنتره الأسطورية الكبرى ، يورد لنا فى تعريفه بعنتره الشاعر ، شرائح من سيرة الفارس والعاشق (٢) :

١- أصحاب الواحدة هم الذين عرفوا فيما بعد بأصحاب المعلقة : طبقات فحول الشعراء لابن سلام تحقيق محمود شاكر ج١ ص ١٥٢ .

٢- انظر الاغانى (طبعة دار الكتب) ج٨ ص ٢٣٧ وما بعدها .

"هو عنتره بن شداد" وله لقب يقال له عنتره الفلحاء وذلك لتشقق شفيته وأمه أمة حبشية يقال لها زبيبة .. وقد كان شداد نفاه ثم اعترف به فألحق بنسبه .. وكان عنتره قبل أن يدعيه أبوه حرشت عليه امرأة أبيه وقالت إنه يراودنى عن نفسى فغضب من ذلك شداد غضبا شديدا وضربه ضرباً مبرحا فوقعت عليه امرأة أبيه وكفته عنه فلما رأت ما به من الجراح بكت وكان اسمها سمية وقيل سهية .. وكان سبب ادعاء أبى عنتره إياه ، أن بعض أحياء العرب أغاروا على بني عبس فأصابوا منهم واستاقوا إبلأ فتبعهم العبسيون فلحقوهم فقاتلوهم عما معهم وعنتره يومئذ فيهم ، فقال له أبوه : كر يا عنتره ، فقال عنتره : العبد لا يحسن الكر ، إنما يحسن الحلاب والصر ، فقال كر وأنت حر ، وقاتل يومئذ قتالاً حسناً فأعاده أبوه بعد ذلك وألحق بنسبه ، وقيل إن النبى صلى الله عليه وسلم أنشد قول عنتره :

ولقد أبيت علي الطوى وأظله حتى أنال به كريم الماكل

فقال عليه الصلاة والسلام : "ما وصف لى أعرابى قط فأحببت أن أراه إلا عنتره" وقيل لعنتره : أنت أشجع العرب وأشدها ؟ قال : لا قيل : فبماذا شاع لك هذا فى الناس قال : كنت أقدم إذا رأيت الإقدام عزمأ وأحجم إذا رأيت الإحجام حزمأ ، ولا أدخل إلا موضعأ أرى لى منه مخرجأ ، وكنت أعتمد الضعيف الجبان ، فأضربه الضربة الهائلة يطير لها قلب الشجاع فائثنى عليه فأقتله" ولقد يلاحظ مرة أخرى ، أن جانب العشق عند عنتره ، كان يأتى باعتباره ملمحأ من ملامح الفروسية أكثر من كونه ملمحأ تعريفيا مستقلاً كما هو الشأن فى شعراء آخرين كقيس بن الملوح أو عمر بن أبى ربيعة أو حتى إمرى القيس .

هذا التراث "التاريخى" هو الذي وقع بين يدي رواة القصص الشعبى فعبروا به الحاجز بين الواقع والأسطورة فى القصة التي يطلق عليها أحياناً "إلياذة العرب" والتي ظهر خلالها عنتره محاربأ فى الجزيرة والحبشة وإيران وبلاد الروم والفرنج وشمال أفريقيا والأندلس ويلتقى زمنيا بالحملات الصليبية فينازل أبطالها ويطاردهم ، ونمت فى هذا المناخ أيضا قصة الحب العفيف التي جمعتها مع ابنة عمه عبله ، والتي

وضعت لها الأجيال المختلفة نهايات عدة تحقق من خلالها ما يطمح إليه خيال المتلقى والمبدع الوسيط .

وقد امتدت فترة الرواة الشعبيين تلك نحو ألف عام ، إذا انطلقت بدايتها من عصر الفاطميين ، وغطت عصر المشافهة الكبير موازية لمثيلاتها فى ألف ليلة وليلة وقصص البطولات الفردية كالزير سالم وأبى زيد الهلالي وغيرها ، وأتيح خلال هذه الفترة لشخصية عنتره ولشعره المرور بدرجات من التناسخ الأسطوري والقصصى والشعري .

وتلقى الشعر المعاصر مجمل هذا التراث لكى يعيد توظيفه من خلال تقنيات فنية اكتسبها الأدب العربى عبر اتصاله بالآداب الأوروبية الحديثة ، وأهمها تقنية "النص الدرامى" الذى يكون قابلاً لأن يؤول إلى "نص مسرحى" مشاهد ، أو أن يبقى نصاً درامياً مقروءاً أو مسموعاً ، وفى هذا الإطار حظي عنتره باهتمام يمتد زمانياً على مجمل الفترة المعاصرة إذ كتبت عنه أعمال شعرية تمتد من ١٩١٠ حتى سنة ١٩٩٥ ، وتمتد من حيث التنوع إذ كتب بعضها بالفرنسية على يد شعراء عرب ، وبعضها فى شكل الشعر المسرحى الملتزم بقواعد الوزن العروض الخليلي وبعضها فى شكل الشعر المسرحي الحر ، وتنوعت كذلك الرؤية والآفاق وتوظيف هذا التراث العنترى فى خدمة قضايا إنسانية أو اجتماعية أو سياسية معاصرة ، كما تراوحت كذلك الأدوات الفنية بين محاور التناسخ والتماسخ .

ولا شك أن مسرحية "عنتره" لأحمد شوقي هى أبرز الأعمال الشعرية التي ظهرت حول عنتره مع بداية المسرح الشعري العربى ، وكانت قد سبقت بمسرحية عن عنتره كتبها سنة ١٩١٠ بالفرنسية الأديب اللبناني شكرى غانم ، ومثلت على مسارح باريس ذاتها ولا شك أن شوقي الذى كان على صلة بالأدب الفرنسى قد بلغه نبأ هذا العمل الأدبى ، مشاهدة أو قراءة ، أو على الأقل سماعاً به (٢) وذلك لا يقلل من ريادة عمل شوقي الذى استقبل التراث المتصل بعنتره تاريخياً أو أسطورياً ، وشكل التصور

٣- انظر : د. محمد مندور مسرحيات شوقي .

الهيكل لعمله المسرحي على نحو يتميز به أيا كانت درجة الخلاف معه ، واختار نمط الصياغة الشعرية الملائم .

وعلى مستوى الهيكل فقد ظل " زمن الرواية " عند شوقي هو منتصف القرن الأول قبل الهجرة ، وظل " مكان الرواية " هو بادية نجد ممثلة في أحياء عبس وعامر وما بينهما ، وهو هيكل ظل من ناحية الزمان والمكان يحافظ على مناخ القصة التاريخية ولا يمتد مع الروايات الأسطوية التالية لها ، وسوف يتحقق التنوع والتوسع من خلال الشخصيات والأحداث التي يتطابق جانب منها مع الواقع التاريخي ، وتختلف جوانب أخرى عنه ، فعلة في المسرحية يتنافس على حبها شابان آخران هما صخر وضرغام إلى جانب عنتر ابن عمها الذي تبادله الحب وتؤثره على من سواء ، رغم معارضة والدها مالك ، بل وتحريضه الآخرين على أن يأتوه برأس عنتر مهراً لعلة ، وتزداد قناعة علة من خلال مواقف بطولة عنتر المتعددة على امتداد المسرحية ولا ترغب في معارضة أبيها الذي يسعى في قبوله خطبة صخر لها ، وهو سري من بني عامر تحبه في الواقع صديقتها ناجية ولكنه لا يفكر إلا في علة ، وتتأمر علة مع عنتر وناجية حتى ليلة زفافها إلى صخر ، فتحل محلها في الهودج ناجية التي تحب صخرا ، وتزف هي إلى عنتر الذي تحبه ، ظل شوقي إذن من حيث الهيكل في إطار التصور التاريخي المكاني والزمني وإن كان قد صاغ هذه النهاية في طريقة مزج المناسبة بالملهاة - فيما يسمى بالتراجي - كوميدي لكي يمتع جمهور النظارة على عادة الثلث الأول من القرن العشرين .

أما البناء الشعري للنص فلا شك أن شوقي واجه من خلاله موقفاً دقيقاً وهو يختار اللغة الملائمة لشخصيات العصر الجاهلي وعلى نحو خاص لغة البطل الشاعر التي كانت تقتضي في بعض المواقف مزج جانب من شعره الحقيقي بالشعر المنسوج حوله والمحاكي لشخصية ، وتلك الدقة لم يواجهها شوقي في أعمال مسرحية أخرى مثل قمبيز ومصرع كليوباترا وعلى بك الكبير والست هدى والبخيلة وواجهها بدرجات مختلفة في مجنون ليلى وأميرة الأندلس وفي هذا الإطار استطاع شوقي أن يعطي

الإحساس القوى بلغة العصر والشخصية وأن يقترب من بعض أسرار النسيج فى لغة
عنتره ويحاول التداخل معها دون أن يترك إحساسا بخلخلة المعاشية أو اتساع الفجوة
يقول على لسان عنتره في نهاية الفصل الثالث مخاطباً عبلة :

لم أنس ذكرك والجراح تسيل من	درعى وتصبغ أشقرى بالعندم
ولقد ذكرك والرماح نواهل	منى وببيض الهند تقطر من دمي
فمضيت أعتنق الرماح لأنها	خطرت كأسمر قدك المتقوم
وودت تقبيل السيوف لأنها	لمعت كبارق ثغرك المتبسّم

ولا يعنى هذا تيبس اللغة على لسان شوقى فقد كانت في بعض المواقف ، وعلى
لسان عنتره .

مرحبا بك مرحبا بك عش تمتع بشبابك (٤)

ومع أن شوقى أقام نسيجه الموسيقى في إطار بنية الالتزام الخيلية فقد استطاع
أن يطوع إلى مدى بعيد صورة البحر الغنائية إلى حاجة الحوار الدامى ، وأن يفلت
كذلك من رتابة الإيقاع الموحد الذى يغرى بهيمنة إيقاع موسيقى واحد على حدث
درامى متغير ومتنوع . ومسرحية عنتره توجد بها مقاطع ليست قصيرة ، تساق على
لسان البطل الواحد فى الموقف الواحد ، مثل المشهد الأول الذى يشغله عنتره وحده
فيلقى أولاً عشرة أبيات من بحر الطويل تتكون من ثمانين تفعيلية ، يتبعها بخمسة
أبيات من مجزوء الكامل تتكون من عشرين تفعيلية دون أى تدخل حوارى .

لكن ذلك يقابله تجزئة فى المشاهد الأخرى للبيت الواحد حتي يشغل أحياناً أربعة
مواقف ، ففي المنظر الثاني من الفصل الثانى يجئ المشهد الخامس كله وجزء من
المشهد السادس وقد شغلت كلها ببيت واحد من مجزوء الكامل يتكون من أربع
تفعيلات تدور بين مالك وعبلة على النحو التالي :

٤- أحمد شوقى : الأعمال الكاملة - المسرحيات ص ٩٢ ، الهيئة المصرية لكتاب سنة ١٩٨٤ .

- المشهد الخامس :

مالك - عبل

عبلة - أبى ؟

مالك - من أين يا عبلة

- المشهد السادس :

(تدخل عبلة)

عبلة - من خبائيا

ويشيع هذا التكنيك عند شوقى مع الأبحر المختلفة ، فبيت من مخرج البسيط
يقسم حواريا على النحوالتالى :

عنتره : وأين كان الرجال ؟

عبلة : سلهم

عنتره : وكيف لم يسمعوا النداء ؟

وبيت من بحر الكامل يقسم حواريا إلى أربعة مواقف :

عبلة : فتى وممن الفتى ؟

ناجية : من عامر

عبلة : وما حداه نحو عبس ؟

ناجية : الهوى

وعلى هذا النحو يطوع شوقى كثيراً من البحور لمتطلبات الحوار ، حتى تلك
الأبحر المصفورة مثل بحر الخفيف ، فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن الذى يتحول بيت
واحد منه إلى ثلاث جمل حوارية مثل :

ناجية : عم صباحاً يا عامرى إلى أين ؟

صخر : إلى عيلة

ناجية : إيمكن ذاكا ؟

ومن خلال مقطع الصوت الواحد ذى النفس الطويل النسبى ، الذى يكون نحو عشرة أبيات ويتغير خلاله البحر (٥) ، وحواريات البيت الواحد الموزع يحدث لون من التعادل بين الغنائية والدرامية ، كان ملائماً لمرحلة بداية المسرح الشعرى .

علي أن شوقي التفت من ناحية أخرى إلى إمكانيات التنوع الموسيقى فى عروض الخليل ، فكان الانتقال من بحر إلى بحر سواء من خلال الموقف الواحد كما أشرنا من خلال المواقف المتتالية المتنوعة ، والواقع أن الاختيار عند شوقي لم يقتصر فقط على تنويع البحور بل أفاد كذلك من تنوعيات الزحاف والعلل التى تعطى إيقاعات متعددة داخل البحر الواحد كما يحدث فى بحر الرجز والكامل والبسيط علي سبيل المثال ، وعندما يرسم شوقي المشهد الثالث من الفصل الأول فيجعل صوت "الهاتف" يجىء على إيقاع مخلع البسيط .

- الهاتف :

ياحى عبس عموا صباحا	الديك عند البيوت صباحا
هاتوا المواهي خذوا البطاحا	حى هلا يا رعاة هبوا
الرعى والحب والفلاحا	هلمنن يا راعييات عبس

فتنبعث على إثر الصوت مظاهر الطرب والحركة وتتغنى الفتيات وتسعد عيلة وترسل التعبير عن سعادتها فى "مونولوج" يجىء علي إيقاع "مجزوء الكامل" وقد استفاد إلى جانب قصر عدد التفعيلات من تحويرات زحاف "الإضمار" و "الوقص" فتتحول التفعيلة من متفاعلين إلى مستفعلن أو متفعلن وتبعث فى الأداء سرعة ومرحاً :

٥- انظر بالإضافة إلي ما ذكر من قبل ص ٣٤ .

وادي الصفا تجاوبت	وزقزقت عصافـره
وانتبعت خيامـه	واستيقظت حظائـره
نباتـه وماؤه	وظلفه وحافـره

وكذلك يجيء إيقاع الفتيات الأخريات على وزن "بحر المجتث" القصير الراقص
"مستفعلن فاعلاتن" وكأنه يجسد الرقصة الجماعية أثناء الغناء :

ماء من الفجر أصفى	فردن صفا فصفـا
واقعدن فاضربن دفا	وقمن فاضربن طارا
جنن الصفاء عـذارى	املأن منه الجرارا
ردن القراح الـزلالا	ردن الرحيق الحـلالا
فما سقى منذ سـالا	كمثل عبس ديارا

ولسنا في حاجة إلى تأكيد ما يتركه "توشيح القافية" في مثل المقطع السابق من أثر في ترجمة الشكل الشعري للموقف المراد تصويره وتنمية الحدث من خلاله . إن عنصر البنية الموسيقية الملتزمة المتنوعة ، المقيدة الراقصة ، يضاف إلى عنصر البنية اللغوية الملائمة الطبيعة ، إلى عنصر الهيكل المخطط في إطار مناخ زمانى ومكانى محددين ليجعل من صوت الأداء الشعري فى مسرحية شوقى تناسخاً ، يعيد إلقاء الضوء علي قطعة من التراث ، أو يعيد قليلاً توزيع ألحان قطعة موسيقية فى بنية تشكل في ذاتها حلقة واسطة بين مذاق المنبع والمصب ، ولا يكاد عنثرة يخرج خلالها من إهابه القديم إلا من خلال لفتات عابرة يدعو فيها العرب إلى التوحد والالتفاف حول قائد فارس وتنحية سيطرة الأجانب من فوق أرضهم وهى لفتات كان لها تفسيرها السياسى المباشر وقت كتابة المسرحية .

يعود عنثرة مرة أخرى إلى الظهور من خلال مسرحية شعرية لأحمد سويلم تحمل عنوان "الفارس" وقد صدرت سنة ١٩٩٥ وهى من الشعر الحر وستقف أمام بنية الهيكل والقالب الموسيقى والقالب اللغوي فى محاولة لرصد العمل على خريطة التناسخ أو التماسخ فى إطار الحوار المستمر بين المعاصرة والتراث وينطلق هيكل

العمل هنا ، من نقطة مغايرة بالقياس إلى العمل السابق ، إذ يعتمد مجمل التراث التاريخي والأسطوري ، بل ولعله يجنح إلى الجانب الأخير ، إذ يتخذ من فترة حكم العزيز بالله الفاطمي منطلقاً لمسرحيته ويختار منطلقاً عبارة لويس شيخو التي تحكى تكليف يوسف بن إسماعيل شيخ الحكاين بإلهاء الناس عما يدور فى قصر العزيز ، من خلال رواية قصة عنتره . ومن هذا المنطلق تخصص المسرحية "المشهد الأول" الذي يحتل نحو ثلث العمل المسرحي ، كمشهد تبريري يدور فى قصر العزيز ويحاوره فيه المنجم المضحك والشاعر الجريء المدافع عن المجاعة التي يتعرض لها الناس فى عصره والسنين العجاف التي طحنتهم والثورة التي تتهدد الحاكم ، ثم ينتهي الأمر باقتراح إلهاء الناس برواية قصة عنتره علي يد شيخ الحكاين ، ويصور المشهد الثانى تجمع الناس لسماع الحكاية وقد دعاهم المنادون من كل مكان لسماعها ثم يتحاورون مع الحاكي ، وينتهون إلى الرضا باقتراح أن يمثلوا جميعا حكاية عنتره ويحسون أثناء التمثيل أنهم يتنفسون مشكلاتهم ويتعطشون للبطولة والحرية، مما يزيد من قلق الخليفة الذى يتابع تطور المشاهد ، ويقترح أن يقوم هو بتمثيل دور الملك فى الحكاية حتى يكبح من جماح التطلعات وخلال ذلك تتطور حكاية عنتره على النحو المشهور من إبراز البطولات وحب عبله وظهور المنافسين له عليها من سراة العرب وأشهرهم عمارة بن زياد الذى يجئ خاطباً لعبلة بماله وفروسيته ، وعندما يتصدي له عنتره ، يرضى بالدخول معه فى مبارزة فيصرعه عنتره دون أن يقتله ، فيذكره عمارة بغناه وأنه كان على استعداد لأن يقدم مهراً لعبلة ألفاً من النوق العصافير فيقبل عنتره التحدى الإضافي ويرحل إلى بلاد الأكاسرة حيث لا توجد النوق إلا هناك ، وتتعلق به فى غيطة أحلام الجموع وتكثر التكهانات والشائعات ، وتتصارع أحلام القوة فى كبت تطلعات الناس ، وأحلام الناس فى قهر السيوف الظالمة .

وبنية الهيكل على هذا النحو تحدث خلخلة فى مربع الزمان والمكان والبداية والنهاية ، كما تسقط الحائط المائل بين الراوي والنظارة وبين التاريخ والأسطورة وتتحول المسرحية من خلالها إلى لون من محاكاة المحاكاة ، وطبيعى أن تشكيل الهيكل يدخل فى إطار التخطيط الموضوعى الذى يرسمه مؤلف المسرحية الشعرية

قبل الشروع فى بنائها ، ولعل تلك واحدة من النقاط الرئيسية التي تختلف فيها المسرحية الشعرية عن القصيدة الغنائية ، وتختلف فيها من ثم مؤهلات الشاعر المسرحي عن الشاعر الغنائي ، فلا يصير العبور من أحد الميدانين إلى الآخر عبورا حتميا ، بل ولا حتى عبوراً سهلاً ، وإن كان عبوراً وارداً فى كثير من الأحيان وغيابه فى الوقت ذاته لا يعد سمة سلب فى الشاعر المسرحي أو الغنائي .

إن المشهد الأول الذي اتخذ من عصر العزيز منطلقاً له ، اعتمد فيه المؤلف على رواية أوردها الأب لويس شيخو فى الجزء السادس من كتابه "شعراء النصرانية فى الجاهلية" والواقع أن الكتاب يكاد يمثل المرجع الأول للمسرحية كلها ، فهو كتاب أورد كل شعر نسب إلى عنجرة ، سواء صحت نسبته أو كان من إضافة الرواة وقد أشار المؤلف نفسه إلى ذلك إذ يقول : "وقد عثرنا فى كثير من الكتب على أبيات منسوبة إلى عنجرة لم تدخل فيما رواه الأصمعى وأبو عمرو بن العلاء والمفضل وأبو سعيد السكري من شعره فجمعنا كل ما وجدناه من هذا القبيل صحيحاً أو مصنوعاً وهو الذي ذكر الروايات" (٦) الخاصة بعمارة بن زيادة وخطبته لعبلة (٧) وكذلك خروج عنجرة لطلب النياق فى العراق (٨) وهي روايات اعتمدت عليها المسرحية فى بناء شخصياتها وأحداثها كما اعتمدت كذلك كما أشرنا على رواية شيخو لبدء كتابة قصة عنجرة الأسطورية فى العصر الفاطمى على يد رجل "من أفاضل الرواة يقال له الشيخ يوسف بن إسماعيل وكان يتصل بباب العزيز فى القاهرة ، فاتفق أن حدثت ريبة فى دار العزيز ولهجت الناس بها فى المنازل والأسواق فساء العزيز ذلك وأشار إلى الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث ، فأخذ يكتب قصة لعنطرة ويوزعها على الناس فأعجبوا بها واشتغلوا عما سواها ومن تطفه فى الحيلة أنه قسمها إلى اثنين وسبعين كتاباً والتزم فى آخر كل كتاب أن يقطع الكلام عند

٦- شعراء النصرانية فى الجاهلية ، لويس شيخو ، مكتبة الآداب ، ج ٦ ، ص ٨١٦ .

٧- السابق ص ص ٨٠٤ ، ٨٢٥ .

٨- السابق ص ٨٤٤ .

معظم الأمر الذى يشتاق القارئ إلى الوقوف على تمامه فلا يفتر عن طلب الكتاب الذى يليه" (٩) .

ويبدو أن المؤلف الدرامى التقط عبارة "ريبة في دار العزيز" فحولها - دون مزيد من التعمق والتأهب إلى "مجاعة فى عصر العزيز" دفعت الناس إلى التذمر وعبر عنها صوت الشاعر فى مخاطبة الخليفة : "أنت الحاكم والسلطان ومن حق رعاياك عليك أن يتوفر لهم الرزق العادل كما ظل سنينا موفوراً .. يتساعل كل الناس على طول الوادى عن أسباب القحط وكيف لمن يتولى الأمر .. ألا يشعر بشعور الفقراء .. كيف له لم يظن من زمن لجفاف النهر ولم يحسب لليوم حسابه" وعلى هذا الأساس شيد "الحدث النواة" الذى دفع إلى التذمر وأوجد الحاجة إلى الإلهاء السياسى عن طريق القصص وغذى هذا التصور من خلال حوار فى مجلس العزيز يتولى فيه جانب المجاملة والنفاق المنجم ، على حين يتولى الشاعر الكشف عن تذمر الناس من الفقر والظلم وعسف الحاكم وقسوة الحاشية والحقيقة أن الرصد التاريخى لعصر العزيز يقول عكس ذلك فالعصر كان عصر رخاء والحاكم كان مقرباً إلى الناس ، كتب ابن تغرى بردى عن عصر العزيز (١٠) . "وفي أيامه بني قصر البحر بالقاهرة الذى لم يكن مثله لا فى الشرق ولا فى الغرب ، وقصر الذهب وجامع القرافة ، قال المسبحى ، وكان العزيز أسمر أصهب الشعر، بعيد ما بين المنكبين حسن الخلق قريباً من الناس لا يؤثر سفك الدماء .. وكان أديباً فاضلاً ولم يسجل التاريخ فى سنوات حكمه التى بلغت نحو عشرين عاماً وبدأها وهو شاب فى العشرين وأنهاها موته فى الثانية والأربعين ، لم يسجل التاريخ خلالها قحطاً ولا مجاعة بل إن غلات مصر كان يحمل منها الكثير إلى الشام فى عصره كما يسجل المؤرخون (١١) ، لكن كانت هناك ألوان من الإشاعات والحوار فى عصره تتصل بمشاكل أخرى مثل ادعاءات الفاطميين الدينية ومدى قبول المصريين لها أو رفضهم إياها ، وقد كان المصريون لا يقبلون مثلاً

٩- السابق ٨٨٢ .

١٠- النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة ، طبعة دار الكتب ج ٤ ص ١١٢ وما بعدها

١١- السابق ص ١٢٠ .

ادعاء الفاطميين بأنهم من سلالة بنى هاشم ، وقد وجد العزيز ذات مرة رقعة على المنبر يوم الجمعة فإذا فيها :

إنا سمعنا نسبا منكرا	يتلى على المنبر فى الجامع
وإن انساب بنى هاشم	يقصر عنها طمع الطامع

وكان الإشاعات من حاشية الخليفة تتحدث عن أخبار النجوم له بالمغيبات وقدرته على معرفة الخارجين أو غير الموالين فسخر منه المصريون ببطاقة كتبوها وتركوها على المنبر وآخرها :

إن كنت أعطيت علم غيب فقل لنا كاتب البطاقة

وتلك فى ذاتها جوانب كانت تصلح منطلقا لبنية مسرحية تستغل الروح المصرية فى التلميح والتورية وإشاعة النكت والتخفى وتأويل ما يمكن أن يكون فى عصر العزيز.

و الوقوف أمام "قصر العزيز" ومقابلة خيال المؤلف بحقائق العصر ليس لونا من العنت ، وإنما تذكرة بمتطلبات مرحلة الإعداد الواعى لهيكل العمل الدرامى ، وهي مرحلة تختلف قليلا عن التأهب للقصيدة الغنائية كما أشرنا ولقد يدخل فى هذا الإطار المفارقة فى طبيعة الدور الذى أسند إلى المنجم والشاعر هنا فى هذه المرحلة التمهيدية، فالمنجم هو الذى يبدو مجاملاً مدهانا ، والشاعر يبدو جريئاً ناقدا مبصرا بالعواقب الوخيمة . والتقاليد المسرحية والواقعية تسند عادة دور التبصير والتحذير إلى طبيعة المنجم الذى يستطيع منذ عصر أوديب أن يحذر الملك من ابنه الذى سوف يقتله، ويبقى الشاعر جليسا أنيسا مجاملاً .

والمفارقة مرة أخرى بين الشعر الموضوعى والحقائق الموضوعية ، تتمثل فى بعض المشاهد التى تدور فى عصر عنتره ، وتفلت منها بعض الأرقام التاريخية ففي بداية المشهد الرابع يجلس والد عبلة مالك بن قراد مع بعض خاصته يشربون ويتسامرون حول الشعر فيفضل بعضهم امرأ القيس فيرد عليه الآخر :

"الحق معك ، ولكنك والله تنسى حكمة شعر زهير ، وخمريات الأعشى وعذوبة طرفة ، فيرد مالك : "إنك تذكر أعظم شعراء العرب ، هل لك أن تسمعني شيئاً منهم؟" ويبدأ بعد هذا إنشاد مقاطع من شعر هؤلاء وتأتي المفارقة عندما نعلم أن عنتره مات سنة ٦٠٠م ، وأن الأعشى مات بعده بنحو ثلاثين عاماً سنة ٦٢٩م (٧هـ) وزهير بن أبي سلمى مات بعده كذلك بنحو عشرة أعوام سنة ٦٠٩م وإذا تصورنا أن هذا الحوار جرى بالقطع في شباب عنتره أيام الصراع على حب عبلة أي قبل وفاته بنحو أربعين عاماً فسوف نجد الأعشى في هذه الفترة طفلاً يحبو وزهيرا صبيها يلعب، وليساً من أعظم شعراء العرب ! .

إن هذه الفجوات عندما تدخل في البنية الرئيسية تحدث خلخلة في تماسكها ولا تصير علاقة التراث بالمعاصرة تناسخاً تتدفق خلاله الدماء وإنما تصير تماسخاً تتبادل فيه الصور التشويه والمحو .

إن تأمل البنية اللغوية والإيقاعية في مسرحية الفارس لأحمد سويلم يظهر إلى أي حد نحتاج ونحن نقيم جسور التواصل والتناسخ والاستلهاًم بين التراث والمعاصرة إلى قدر أكبر من الطاقة والتأهب ، ويزداد الأمر حساسية كما أشرنا من قبل عندما تكون "المحاكاة" دائرة في إطار شعري ، كما هو الشأن مع عنتره وعندما تستلزم الدقة الفنية أن يكون جانب من المحاكاة لغوياً وإيقاعياً .

في المشهد الأول ينسج شاعر العزيز له قصيدة مديح تأتي على بحر البسيط ويجي فيها ..

أكرم بفضل العزيز المطعم الكاسي	لولاه ما أشرق الوادي على الناس
أسرتني بالندی ،إن الندي قفص	من الحديد به فجرت إحساسی

ولابد أن يذكر الشطر الأول قارئ الشعر القديم بعبارة مماثلة قادت الحطيئة إلى المحاكمة أمام عمر بن الخطاب بتهمة الهجاء عندما هجا الزبرقان بن بدر بقوله :

دع المكارم لا ترحل لبغيتها	وأقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي
----------------------------	------------------------------

وعندما تستقدم المسرحية أبياتا من شعر عنتره على لسانه فإن مزجها بأبيات أخرى ذات إيقاع موسيقى مختلف يخرج الأذن عن مناخ اللحظة العتيقة ، يجى في المشهد الثانى على لسان عنتره :

وإنى لأحمى الجار من كل ذلّة وأفرح بالضيف المقيم وأبهج
وأحمى حمى قومي على طول مدتي إلى أن يرونى فى اللفائف أدرج
وأما لون سوادى .. فهذا قدرى وهو لدى .. أنصع من قلبك يا بن زياد

إن قضية التعبير فى هذا اللون من الأعمال التي تمتزج فيها النغمة القديمة بالنغمة المعاصرة ، تتعرض أحيانا من خلال إرادة خلع الحاضر على الماضى إلى وضع عبارات معاصرة على ألسنة شخصيات قديمة مثل :

ولكن نجتذب الرأي العام إلي جانبنا
يقُلن إنك تمنح بمناسبة الأعياد
مكافأة فى الشهر القـــــــادم

أو مثل العبارة التي تفتح بها المسرحية :

بالعين بالقلب

نفديك يا محبوب

وهو تلوين إذا لم يتم أخذ زمامه والسيطرة عليه بحيث يمثل نغمة سخرية مقصودة أو مزجا يراد من ورائه بناء نمط خاص ، فإنه يعرض فكرة "الإحكام" إلى خلخلة رئيسية .

وكثيرة هي جوانب "الإحكام" التي تتطلب لغة المسرح الشعري على نحو خاص مراعاتها ، حتى تجمع العبارة بين دقة الإعداد المسرحي وشفافية الأداء الشعري ، وحتى لا ترد على لسان شيبوب مثلا عبارة مثل :

إنك يا بن زيادة قد جئت الدنيا

من غير مناسبة (!!)

أما عننرة وأمثاله

فقد جاء من أجل البشر

وحتى لا تمتد غيبة الأحكام ، إلى غيبة الصحة اللغوية ، مثل "لكن التفكير بها يشغل هذه الأيام من يتولوا أمر الدولة" أو ركافة البنية مثل :

فهذا العبد الأسود مشكوك فى نسبه

وسيده شـداد .. لا يعترف به

ولا يلحقه بنسبه

وإذا قيسست تجربة الأداء الموسيقى بما يملكه هنا نظريا من "حرية" الحركة بتجربة الأداء المقابلة فى الشعر ذى النمط التقليدى ، فإنه لابد أن يعاد النظر فى مدى الانحدار الموسيقى الذى يؤدى إليه هذا القدر الهائل من الانحراف على درجات الزحافات والعلل المسموح بها أوغير المسموح والتي تؤدى فى كثير من الأحيان إلى إزهاق كل حس موسيقى فى التعبير وإلى اللجوء إلى المط والحشو وخاصة فى بحر كبحر "الخبب" الذى يتحول مع كثرة الضرورات إلى نثر يفقد مشروعية تجزئته على سطور متفاوتة .

إن القضية عندما تتم العودة إلى بدايتها تلفت أعيننا إلى دقة الحركة والمواهة والتأهب ، التى ينبغى أن تتوافر ونحن نفتح نفوسنا لصفحة من التراث لاستيعابها وتمثلها وإعادة أدائها حتى يؤدي الفن جانبا من دوره الخالد ، وهو إعادة ضخ الدماء النقية وتأكيد معنى التواصل ، ولا يتوقف دوره على إنتاج كلام يكون مجرد تكرار لكلام أى أن نهدف إلى أن تكون المحاكاة محاكاة للجواهر ، لا للأعراض، وأن يكون صنيعنا الفنى فى نهاية المطاف إذا صح التعبير تناسخا لا تماسخا .

* * *

الإسلام والعروبة
في شعر محمد حسن فقي

ربما كان التساؤل النقدي الذى ينبغى أن يطرح فى بداية دراسة مماثلة ، تطمح لنفسها أن تصنف فى عداد الدراسات الأدبية والنقدية قبل كل شئ ، هو : إلى أى حد يمكن الدخول إلى دراسة الفن الشعرى من خلال موضوعاته مع أن الشعر "شكل فنى" بالدرجة الأولى ، وأليس من الممكن أن يحدث اللبس بين قيمة "الموضوع" وقيمة "الشكل" الذى يعالجه ، بمعنى أن تعد قصيدة ما "عظيمة" لأنها اتخذت من موضوع "عظيم" مثل الإسلام أو نزعة العروبة القومية مادة لها ، أو أن تعد قصيدة ما "هينة الشأن" لأنها اتخذت من موضوعات الحياة اليومية البسيطة ، أو حتى التافهة ، مادة لها ؟ وهو تساؤل لا ينبغى إغفاله من عدة زوايا :

فهو يذكر أولا بقاعدة رئيسية من قواعد فن القول ، بل من قواعد الفن عامة في العصر الحديث وهى تلك التى تؤكد أن السؤال الذى ينبغى أن نطرحه فى مواجهة الإنتاج الأدبى والفنى ينبغى أن يبدأ بكلمة "كيف" ؟ لا بكلمة "ماذا؟" أى أن القيمة الفنية لا تكمن فى : ماذا قال الشاعر؟ ، ولكن تكمن فى : كيف قال الشاعر ما قال ؟ ويذكر ذلك التساؤل ثانيا ، بالقيم الراسخة التى أرساها أسلافنا العظام من نقدة الأدب العربى الأوائل حين بحثوا عن الشكل الفنى الجيد ، فاحتفوا به حتى ولو كان قائله ممن ينتمون إلى عصر الوثنية والجهالة ، كما كان شأنهم مع الشعراء الجاهليين الذين مثل احتفاء النقاد المسلمين بهم ، ومعظمهم من جلة العلماء ، ظاهرة فنية ناضجة ومبكرة ، لم تستطع الآداب الأوروبية أن تخطوها إلا فى القرن السابع عشر، حين كسرت صرامة التعاليم الكنسية فى دراسة الآداب واقتربت من النصوص الإغريقية الوثنية ، وكان النقاد المسلمون قد سبقوهم إلى ذلك بأكثر من ألف عام .

إن وجه القضية الآخر ، هو أنه إذا كان "الشكل" الفنى هو مدخل التقويم الذى اهتدى إليه القدماء وأكدوه المحدثون ، فإن "شرف الموضوع" يحتل كذلك جانبا مهما وخاصة على مستوى رصيد الجماعة التى تتلقاه ومقدار ما يثيره فى وجدانها ،

ومقدار ما تتوقعه من معالجة فنون قريبة إلى نفوس الناس - كفن الشعر - لهماوم الجماعة بوسيلة فنية تسمو وترقى بها من خلال إحكام الالتقاء والتنسيق والوقوع على العناصر الثابتة الخالدة ، والابتعاد عن العناصر المتغيرة الزائلة وهى قدرات تعود بشرف "الموضوع" مرة أخرى إلى فنية الشكل ، وتذكرنا بقول الجاحظ القديم المتجدد: "المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العربى والعجمى والبدوى والحضرى وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفى صحة الطبع وجودة السبك ، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير" .

وهذا القول الأخير يقترب بنا كثيرا من المادة الشعرية التي بين أيدينا للشاعر محمد حسن فقى فى مجال "الإسلام والعروبة" وهما مجالان ربما يكون شيوع القول فيهما لدى كثير من الشعراء سببا فى صعوبة الإجابة والتميز ، علي عكس ما نتوقعه للوهلة الأولى فكثير من الفروع المتصلة بهذين المجالين - وربما بالمجال الإسلامى خاصة - مثل المديح النبوي ، وذكرىات التاريخ الإسلامى والوقوف بالأمكن المقدسة ، وإظهار الندم وإبداء الضراعة ، كثير من هذه الموضوعات قد شبتعت قولاً على مر العصور ، وأصبح وجدان المتلقى تبعاً لذلك ، يفتش فيما يسمع أو يقرأ عن مذاق جديد ، يبتعد بالشاعر عن مظهر التكرار والتقليد ويفرق بين النظامين - وبعضهم يقدم للعقل فوائد جمة - وبين الشعراء الذين يروون القلوب ويخلقون بالأرواح .

ولهذا فإن من السمات الإيجابية الأولى للمادة الشعرية المتصلة بالمجال الإسلامى عند محمد حسن فقى ، سمة تذويب الفوارق بين الروح الشعرية والروح الدينية ، وتحويلهما إلى أفق واحد ، لا يستطيع أن يحلق فيه بجناحين حرين ، إلا من يتمتع بهذه الطاقة المشعة الشفافة ، ومن هذا المنطلق تم تكوين صورة "الشاعر" فى "رحاب" هذا العالم السامى ، فهو واحد من الصفوة القلائل الذين يتاح لهم المشول فى الملأ الأعلى ، فى مناخ يتغشاه العطر والنور ويفيض عليه جلال التجلى وتبدى به الآلاء ، ولا تستطيع اللغة العادية أن تصفه ولا البصر المحدود أن يتحدث عنه ، وإنما تصفو من اللغة لغة خاصة ، تفلت من قيود التعبير ، وتستعين بإيحاءات التصوير ، وتخرج

عن ضيق المحدودية ولكنها لا تقع فى محذور التحديد . وتلك منطقة يلتقى فيها
الصفاء الشعري والصفاء الدينى :

فى رحاب الملا الأعلى	تغشى الوجود عطر ونور
وتجلى سبحانه ، فإذا الكون	جلال بنوره وحبـــــور
وجثا الكل ساجدا يلثم الأرض	فهذا حظ له موفـــــور

* * *

ورأيت الأملاك تهفو إلى الله	وتغضى من السنا العبقري
وسمعت اللحن السماوي يشدو	بالتسابيح من قم علوى
وتطلعت لحظة ثم أغضيت	وقد راعنى جلال العلى
فأنا المنتمي إلى العالم الفانى	أرانى فى عالم سرمدى

إن هذا التقابل بين العالم "الفانى" وبين العالم "السرمدى" هو الذى يمثل الجسر
الفاصل والقابل للعبور فى وقت واحد ، بين عالم اللغة العادية وعالم اللغة الشعرية وفي
الوقت نفسه بين عالم "الحس العادى" وعالم "الصفاء الروحى" وقليلون هم الذين
يستطيعون العبور من أحد العالمين إلى الآخر على المستوى الفنى أو المستوي
الروحى، وأقل منهم من يستطيعون العبور على المحورين معا فى وقت واحد،
فيمزجون بين العالمين فى عالم واحد .

إن "الشاعر" بعد تردد لحظة العبور الأولى واستقراره فى رحاب "الملا الأعلى"
يعود إلى رسم نقطه الضوء الشعرية وقد احتلت مكانا شديدا الحفاوة بين معاشر
الأصفاء :

ثم قال الإله للمعشر الساجد	هبوا فإنكم أوليائى
وأرى بينكم نجيا من الإنس	تقبلت أن يجوب سمائى
حملته الأحلام حتى أقامته	مقام الملائك الأصفياء

أنا من قادها إليه وأوصاها بهذا السمو والإسراء
فهو روح شفت فلم تر إلا عيشها فى ترفع وصفاء
وسيلقى هنا الكرامة ما ظل فإنى الحفى بالشعراء

إن هذا التصور الفني الذى يسمو بمصادر القبس الشعري ، هو الخطوة الأولى من خطوات المزج بين "الشكل" و "المضمون" فى بنية الشعر الدينى الراقى . ولهذا حرص الشاعر - عامدا أو غير عامد - على تأكيد هذا المزج فى أكثر من قصيدة من ديوانه فبينما حملت القصيدة التي اقتبسنا بعض أبياتها عنوان "الله والشاعر" وقد وردت فى المجلد الأول من الأعمال الكاملة للشاعر ، حملت قصيدة أخرى فى نفس المجلد ، عنوان "الشاعر .. فى رحاب الله" وجاءت بنيتها على هذا النمط القصصى الذى يميل إليه الشاعر ، وجسدت صورة من صور "الرحلة إلى العالم الآخر" وهو صور شائعة فى ديوان الشاعر محمد حسن فقى ، لقد رحل الشاعر فى هذه الصورة نادما تائباً إلى الملكوت الأعلى ، وحملته أجنحة الصفاء فأفضت به إلى ذرى لم يجئها من قبله بشر سوى الأملاك والمرسلين وثارت التساؤلات فى ذلك "الملا" عن سر ذلك العبور :

وأبصر الشاعر يذرى الدموع	واستمع الله إلى قولهم
وعمت الهيبة كل ربوع	فغمر الكون سنا نوره
من شاء للشاعر هذا الطلوع	قال لهم سبحانه : إننى
فى أرضه تلهث منه الضلوع	لو لم أشأه لثوي قابعا
يهفو إلى الطهر وينوى الرجوع	لكنه كان على إثمـه
أضئ فى جنبه بعض الشموع	وكنت فى أحلك أوقاته

فالشموع التى تضاء فى جنبى الشاعر هى من الله ، وطلوع الشاعر فى هذه الآفاق السامية جزء من الإرادة العلية ، "والشعر من نفس الرحمن مقتبس" كما كان يقول شعراء الديوان ، وهذا التوحد بين المذاقين الشعري والروحي ، هو الذى يعطى للشعر الدينى هنا طابعا فنيا راقيا .

إن الأدوات الفنية التى يسيطر عليها الشاعر تجعل من "التأملات" الروحية مادة شعرية خصبة ، فالشاعر لا يغمس قلمه فى مداد التأمل النثرى ، ولكنه يغمسه فى مداد التأمل الشعرى ، والفرق بين الماديين أن أولهما قد يقود إلى استجلاء العظمة من ناحية الأحكام المنطقى العقلى للظواهر الكونية ، على حين يقود المداد الثانى إلى أن يصبح التأمل نفسه جزءا من هذه الظواهر الكونية تذوب الفوارق بينه وبينها وتسقط حواجز الإشارات واللغات ومن ثم يتسع المدى ويتمكن الشاعر من الوصول إلى أمداء يعجز عنا المنطقى والناثر ، ويمكن أن نرصد لونين بارزين من هذه التأملات فى شعر محمد حسن فقى :

أولهما يتصل بالتأمل الخارجى الذى تتم من خلال المناجاة بين النفس الحائرة وظواهر الطبيعة ، وهى مناجاة تركز على منطلق دينى لأنها تبحث عن "النور" ومن ثم فهى تقف أمام نجوم الليل المضيئة لكي تسألهما إن كان نجم منها يستطيع أن يبدد ظلمة ليل التأمل المتبطل الذى تراكمت الظلمات على فؤاده وعقله وتراكم الإحساس لديه بالاغتراب والاستيحاش ، وهو يقف أمام روض الطبيعة بمظاهر الخصب والحياة المتفجرة فيه ليرى إن كان يستطيع أن يلتمس لجذب النفس دواء !

قلت للروض والطبيعة تكسوه	برودا ترف حسنا وطيبا
عبرى الألحان يشدو بها الطير	غناء عذبا ودمعا صبيبا
وخرير الغدير ، ما أروع الفتنة	فيه نجوى وهمسا حبيبـا
وعبير الورود ما أطيب النفـح	وما أسعد النهى والقلوبـا
والربيع المخضر ما أنضر الوشى	وما أجمل الرداء القشيبـا
قلت للروض : هل تعيد إلى الغبطة	قلبا يا روض عاش كئيبـا
إن شدو الطيور والألق الضاحى	والماء سلسلا والطيوبـا
إن هذى الآلاء لن تسعد النفس	ولن تطفئ الجوى واللهيبـا

إن نفسا ترى الجديب خصيباً هى نفس ترى الخصيب جديباً
وهى نفس تضيق بالحســــن والمتعة ما دام نحسها مكتوباً
إن هذه التأملات التى تعيد الوقوف أمام العاصف المدمر ، والشاطئ الحزين ،
والبلبل المفرد ، تنتهى بالوقوف أمام الشمس التى تضىء الأكوان تطلب منها حسوة
من الضوء لإنارة النفس الحائرة :

إيه يا شمسى قد أنرت الدياجير فهلا أنرت ديجور نفسى
إن فى قاعها جيوشا من الظلمة يعبى انكسارها ألف شمس
هي نبع من الطبيعة فياض ولكن ما فاض إلا بكأسى
إن مفردات هذا التأمل الخارجى تمتد فى كثير من قصائد محمد حسن فقى
وتشكل إحدى اللبنيات الأساسية للتأمل الشعري والبنية الشعرية فى شعره الإسلامى .

أما اللون الثانى من التأملات فى شعره فيتحقق من خلال ما يمكن أن يطلق عليه
"المناجاة الداخلية" وهي فن يمتلك منه الشاعر رصيذا طيبا ، ويقترّب به من مناطق
الاعتراف والتطهير . مما يخلع نبرة الصدق الفني على العمل الشعري ويساعد على
التخفف من ثقل الجسد . تمهيدا للتخليق فى الآفاق الروحانية وقد تستقل عند محمد
حسن فقى قصيدة المناجاة الداخلية ، وقد تجىء لقطة المناجاة مدخلاً لتهيئة النفس يتم
بعده الانتقال إلى "غرض" آخر . ولكنها تهيئة تخلع ظلها على الموضوعات المثارة
بعدها ، فتخرجها من إهاب النثرية أو التاريخية أو السردية وتخلع عليها ثوب التأملات
الروحانية ، يقول فى مقدمة قصيدته "نفحات من طيبة" :

أتيت بقلب جامح متقلب إليك ، لعلّى أن أنال لــــه العفوا
وقلت له يا قلب : إنك خاسر فما الريح عند الراشدين سوى التقوى
ألست ترى الشيب النصيع بهامتى نذيراً – إذا لم تترك الغي – بالبسوى
أرحني فقد أمسيت شلوا ممزقا من الإثم ما أقسى الذى يطعن الشلوا

ولكنه استعصى فقلت له : اتئدد
إذا كنت لا تقوي علي الرشـد مؤثرا
سنمضى معا منذ العشية للذى
هناك القلوب الغلف يعمرها السنا
فقال إلي أين المسير ؟ إنني
وإني من الإحساس هذا لخائف
فقلت له : لا تخش منه فإنــــه
سنغدو إلي الربع المنيف ونستوى
هنا الربع ، ربع المصطفى بعد مكة
فإني سأرفو الفتق من خافقي رفوا
هواك ، فإنى - إن تحديثنى - أقوى
إذا أمه الصادى إلي عذبه أروى
بلا لائه الهادئ ، فيملؤها شجوا
أحس بأنى الطير يقتحم الجـوا
فأفقت ، فقد تشقى وقد تسعد الفتوى
بشير بما تهواه منه وما أهــــوى
بأكنافه فى صبوة بالهدى نشوى
بأقداسه الكبرى فجل الذى ســــوى

إن هذه المناجاة الداخلية التي تجئ تهيئة للنفس للحديث عن "طيبة" والوقوف
بربوعها ، تشكل فى ذاتها هدفا شعريا وروحيا ، ولهذا فلم يكن من المستغرب أن تمتد
المقدمة لتشغل حيزا مماثلا لحيز "القصيدة الأم" ذاتها ، فتبلغ أبيات هذه القصيدة
اثنين وأربعين بيتا ، تحتل المقدمة منها واحدا وعشرين ، وهي لا توحى مع ذلك
بالإحساس بأي قدر من التزيد أو الافتعال ، لأنها تحقق فى الواقع هدفا رئيسيا
للشعر الدينى الراقى ، وهو صهر التأملين الروحى والشعرى في بوتقه المناجاة
الداخلية أو الخارجية .

غير أنه لابد من الإشارة هنا إلى أن هذا النفس الشعرى الذى يتحقق فى
المناجاة، تخف حدة كثافته كثيرا عندما تتحول "المناجاة" إلى تأملات فكرية عقلية
تجنح بها نحو شواطئ النثر ، وتبتعد بها عن مناخ التألق العاطفي الشعرى ، ومن
نماذج ذلك ما جاء في مطلع قصيدة "يوم بدر" :

تفكرت فى يومى فأطرقت ساهما
وما اليوم إلا نحن فى كل حقبة
حزينا ، فيومى ما أعز ولا أجدى
من الدهر إن هزلاً أذل وإن جداً

أرانا به في محنة مستبدة تواصل من أردى وتقطع من أسدى
مرازئنا منا .. ونعلم أنها كذاك ، ولكن لا نريد لها صدا
شغلنا بنا لا بالعدو فما نري عدوا لنا يستأهل العزم والحقدا

ومع ما تحمله أبيات المناجاة هنا من "أفكار سديدة" فإنها تبتعد قليلا عن مناخ
المناجاة الشعرية التي افتتحت بها قصيدة "نفحات من طيبة" .

من السمات الفنية في شعر محمد حسن فقي الديني سمة التجنيح بالخيال
والالتفاف حول ما يمكن أن يسمى باداب الدار الآخرة ، وهو أدب له جذور شديدة
العمق في التراث الإسلامي وله شواهد في الأدب العربي في عصور الإسلام الأولى
كانت ذات تأثير كبير على الآداب العالمية في العصور الوسطى ، ولقد قدمت الآيات
القرآنية الكريمة التي تتحدث عن مواقف البعث والحساب النماذج الناصعة الأولى
لهذا الأداء البياني المعجز الذي يقرب إلى العقول والنفوس والقلوب هذه الصور المهيبة
لعالم ما وراء الغيب .

وتضمنت هذه الآيات تفاصيل المشاهد الدقيقة والجلية علي نحو ما جاء في سورة
الزمر في قوله تعالى :

"ونفخ في الصور فصعق من في السموات ومن في الأرض إلا ما شاء الله ثم
نفخ فيه أخرى فإذا هم قيام ينظرون ، وأشرق الأرض بنور ربها ووضع الكتب وجئ
بالنبيين والشهداء وقضى بينهم بالحق وهم لا يظلمون ، ووفيت كل نفس ما عملت وهو
أعلم بما يفعلون ، وسيق الذين كفروا إلي جهنم زمرا حتى إذا جاءوها فتحت أبوابها
وقال لهم خزنتها ألم يأتكم رسل منكم يتلون عليكم آيات ربكم وينذركم لقاء يومكم
هذا ، قالوا بلى ولكن حقت كلمة العذاب على الكافرين قيل ادخلوا أبواب جهنم
خالدين فيها فبئس مثوي المتكبرين ، وسيق الذين اتقوا ربهم إلي الجنة زمرا حتى إذا
جاءوها وفتحت أبوابها وقال لهم خزنتها : سلام عليكم طبتم فادخلوها خالدين ،
وقالوا : الحمد لله الذي صدقنا وعده وأورثنا الأرض نتبوا من الجنة حيث نشاء فنعم

أجر العاملين) إن هذا النهج التصويرى لمواقف الدار الآخرة هو الذي تم احتذاؤه فى روائع الأعمال الإسلامية ، مثل أحاديث الإسراء والمعراج وما اشتملت عليه من تفصيلات تجسدت من خلالها المعنويات فى مجالى الخير والشر تجسيدا يقربها إلى النفوس فيملأها رغبا أو رهبا ، ولا شك أن القصاصيين والوعاظ فى القرون الأولى واصلوا تقريب هذه المعاني إلى مستمعهم بما يتناسب مع ذوق كل عصر وطبيعة كل مصر ، وأن ذلك فى مجمله هو الذى ساعد القرن الخامس الهجرى على أن يشهد عملين أدبيين كبيرين فى مجال الرحلة إلى عالم الغيب وهما "رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى و "التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسى ، ولقد أصبح ثابتا الآن لدى دراسي الآداب المقارنة أن الأدب العربى بهر الآداب الأخرى من خلال نتاجه فى مجال الرحلة إلى عالم الغيب ، وأن تأثيرا مباشرا وقع منه على كاتب عصر النهضة الأوروبية الشهير "دانتي" فدفعه لأن يكتب ملحمة الشهيرة "الكوميديا الإلهية" التى اعتبرتها الآداب الأوروبية ذرة إنتاجها فى العصور الوسطى ، والتى تتصل فى بنائها الأدبى اتصالا مباشرا بمرويات الإسراء والمعراج الإسلامية ورسالة الغفران لأبى العلاء المعرى .

إن جزءا كبيرا من الشعر الدينى عند محمد حسن فى ذكرنا بروح التراث الإسلامى الأدبى فى مجال الرحلة إلى عالم الغيب ، فهو يعتمد على نزعة القصصية الواضحة وعلى طاقته التخيلية ، ليرحل بخياله إلى عالم الغيب ، ويجسد من خلال مشاهد تمثيلية مصائر القيم المعنوية التى تسود عالمنا خيرا أو شرا ، ففي واحدة من قصائده الملحمية التى تتجاوز المائتى بيت تتجاوز هذه المشاهد ، بدءا بالمشهد المهيّب الذى يصور تجلى الخالق فى يوم الحساب :

جلس الخالق العظيم على العرش ومن حوله الملائك طــــرا
واستتمت مواكب الخلق فى المحشر جرداً وما يبالون ســــترا
أي ستر ؟ وقد تعرفوا أحاسيس وفكرا وأصبح السر جهــــرا
فإناث مع الذكور .. ووحش كان فى الغاب زامل اليوم طيرا

وجيوش من الزواحف والدود وخلق قد كان يسكن بحراً
منذ أن دبت الحياة إلى الأرض إلى أن غدت هباءً وذراً
حشروا للحساب عما جنوه في مجالي الحياة خيراً وشرّاً

وتستمر مفردات المشهد المهيّب مستعينة بالتصورات الإسلامية لوقائع البعث
والحساب فتنادى الكائنات غير العاقلة بعد أن قامت بدورها المرسوم لها فى الحياة ،
وتؤمر بأن تكون هباءً أو تراباً تذروه الرياح ، ثم يتجلى الخالق العظيم وضاحاً للإنس
والجن فيخرون سجداً وجثياً وينتصب ميزان العدل وتدعى (المعنويات) لكي تمثل في
موقف الحساب ، وتناقش فيما تستحقه من الثواب أو العقاب ، فينادى علي الكفر
ليساعل عما جعله يغرى الخلق بعدم الطاعة :

فرنا الكفر للإله بذل وانحنى كالجدار من بعد صـدع
قال إني مسير ولقد شئت ضلالى وشئت لى سوء صنعى
ولئن كنت في الحياة مسيئاً فلتكن أنت محسناً بعد نزعى

غير أن الصوت القدسى يترامي داحضاً حجة التسيير ، معلناً أن الشعاع
الممنوح للإنسان يهديه إلى الرشـد إذا ما أراده ويرتمى الكفر ناشجاً يفحص الأرض
ويبدى ضراعة وندامة ويذرف المعاذير وطلب الغفران ولكن ميزان العدالة يعطيه حقه ،
ثم يتبدى جبريل فينادى على الكبائر ، فيبدأ بالكبر ويثني بالأذى ثم يدعو الخيانة
فتشرأب نحوها الأعماق :

واشرأبت إلى الخيانة أعماق فقامت مهيضة مكروبة
ينهش البأس قلبها فهي تخطو كخطى مجرم يخاف العقوبة
وهى ندمانة وهل ينفع النادم يوم الحساب نفس حريبة
وقد رأت - يا لتعسها - أن صرعاها يكونون نقمة مشبوبة
هم دماء صبيبة ودموع جمدت في العيون غير صبيبة

ثم ينادى على الحسد فالحدق فالكذب فالزور ، وصوت النداء فى كل مرة يحوطه
ذلك النفس الشعرى الجيد الذى يساعد الكلمة على التحرك الدقيق فى هذا المناخ

العلوى السامى ويحيطه كذلك هذا الحس الحوارى الدرامى الذى ينأى بالمشاهد عن أن تكون مجرد وعظ أو تكرار لمأثورات معهودة معروفة ، وإنما يحول ذلك إلى سبيكة ممزوجة براويها لا تكاد تتفصل عنه يتواكب فيها الخير مع الشعور به :

واستوى فوق عرشه وتبـدى	معجزا للشكوك والأوصاف
ما ترى العين منه غير جنون	أو يرى القلب منه غير شفاف
بهرتهم جواهر أين منها	ما رأوا فى الحياة من أصداف
أين منها الجمال والسحر والفتنة	تزهو بسطوة واعتساف
أين منها الجلال يا للأساطير	ويا للنهى من الإسفاف
اتركوكم من الرؤى إن تخالين	وعدوا عند زحمة الأطياف
واملئوها مآقيا وقلوبـا	وعقولا من نوره الرفاف

إن هذا النفس الشعرى الذى يغلف التأملات فى عالم الغيب يتكرر كثيرا فى شعر محمد حسن فقى ويستعين دائما بالحس القصصى والنزعة التخيلية المجنحة ويخلص أحيانا إلى عالم الغيب وحده كما رأينا فى القصيدة الملحمية السابقة ، ويمزج أحيانا أخرى بين مشاهد من العالمين ، عالم الغيب وعالم الشهادة حين تتبدى له فكرة الحساب فيحسد الكائنات التى ستتحوّل إلى هباء تذرّوه الرياح ، ويود لو أنه كان واحدا منها :

يا ليتنى كنت صخرا	فما أحس بصبـوة
ولست أرأى نفسى	بمائم أو بهفـوة
ولست ألقى جحودا	من الرفاق وجفـوه
لكننى كنت ذنبـا	أرجو من الله عفـوه
وقد تمنيت أنى	كالبلبل الصـداح
يأوى إلى العش ليلا	ويفتدى فى الصـباح

وليس كالنسر يسطو بمخلب وجناح
لكننى كنت قلبا ممزقا بالجراح
ما يسأل الله صخرا عن الآثام وطيرا
كلاهما ما تجنى ولا تحمّل وزرا
ولم يكن قط عقلا ولم يكن قط فكرا
فليس يترك خيرا وليس يفعل شرا

إن هذا النهج في تصور هيكل القصيدة الدينية يشكل سمة شعرية إيجابية أخرى، تضاف إلى السمات التي سبقت الإشارة إليها ، وتساعد علي تشكيل ملامح التميز الفنية التي تجد القصيدة الدينية نفسها في حاجة إليها لكي تفلت من مخاطر النثرية التي تتهددها انطلاقا من غلبة التدوين النثرى علي المادة الخام التي تتعامل معها ، ولكي تفلت أيضا من منطقة التشابه النابعة من تراكم آلاف الأعمال المماثلة في أزمنة متعاقبة .

إن هذه السمات المميزة تمتد كذلك إلى مجالين آخرين هما :

أ- الركائز الشعرية .

ب- البنية الفنية .

وقد كان لقصائد فقى في المجالين مذاق متميز

أما الركائز الشعرية التي يعتمد عليها الشاعر في تهيئة المناخ الملائم لقصيدته فتتمثل في مجموعة من الثوابت التي تتردد في كثير من القصائد .

في مقدمة هذه الثوابت ، اللجوء كثيرا إلى المناجاة الداخلية ، التي تقود غالبا إلى الحيرة والكشف عن مواطن الضعف ، ونشوب الصراع النفسى ، واللجوء إلى البوح والاعتراف ، وذلك كله يمنح القصيدة حيوية وديناميكية ويتوقف بها عن التحرك نحو التسطيح أو الرتابة ، على أن هذه المناجاة التي تقود إلى الحيرة والدوامة ، تبرز في

وسطها غالبا خيوط الأمل فى النجاة ، وهي خيوط تبدو حيناً فى الطمع وكرم
الحضرة الإلهية ، وحيناً آخر فى التشفع بشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم
والشكوى إليه ، يقول فى مقدمة قصيدته "عائذ ومعيد" :

يا رسول الهدى أتيتك أشكـو	من أثامى التى اقترفت وتعسى
لست أشكو الشيطان ما يصنع الشر	لنفسى سوى نوازع نفسى
قد تحيرت فى النوازع هـذى	وتأرجحت بين جزم وحـدس
ما الذى فى يستشير الأباطيل	ويشقى فكرى ويضرم حسى ؟
ما الذى فى حين أعرض عن طهرى	مشيحا وأستريح لرحبى ؟
ثم ألقى من الندامة هـولا	يعجز الصبر بعضه والتأسي

إن هذه الحيرة التى تمت صياغتها عبر مجموعة متلاحقة من أدوات الاستفهام
وصيغ التساؤل تقود بالضرورة إلى دائرة الندامة التى تشكل هنا ذروة الشعور بالهول
الذى تعجز الطاقة العادية عن تحمله أو الصبر عليه ، ولكن بقية القصيدة تسمح لها
بأن تحمل طوق النجاة المدخر لهذه اللحظة ، وهو الطوق الذى جسده حرف النداء
"يا" الذى يكاد يقترب من حرف الاستغاثة بعد انكشاف لحظة الدوامة التالية له ، وبعد
أن كان قد أسند إسنادا مشفا فى بداية القصيدة إلى "رسول الهدى" بما يحمله
المضاف إليه من دلائل الحيرة والبحث عن طريق الهداية ، ولهذا فإن طوق النجاة
المدخر يعود للظهور عندما تبلغ الأزمة ذروتها فى نهايات القصيدة ، وهو عندما يعود
تسقط منه أداء النداء الموصلة الواصلة ، ويحل محلها ضمير المخاطب المباشر :

لا فما أرتجي سواك .. وقد عدت	بهذا الحمى .. وهذا المقام
قد أعاذنا قبلي الألف وما صدأ	أثيما عن الرجاء التمام
فأنلنى سكينتى وأنلننى	بعد حرب الأيام هدى سلامى
أنت أندي من الغمام وأهدى	لسبيل التقى من الإلهام

وأراني أحس أنني وقد عذت بهذا المقام نلت مرامى

ومن ثوابت الركائز الشعورية عنده أيضا ، الاعتماد على الظلال الروحية "للمكان" والانطلاق منها لإشاعة جو شعري ديني في أرجاء القصيدة ، وفي هذا الإطار يعتمد الشاعر على المكان الذي نبت فيه الإسلام ودرجت خطواته الأولى ، فتستثير عبق الذكريات المرتبطة به ، ويجعل من مجرد النطق باسم المكان مثيرا شعريا ، وذلك منهج تعتمد عليه القصيدة العربية منذ أقدم عصورها ، سواء من خلال شعر الوقوف على الأطلال الذي لم يكن في الواقع إلا تكثيفا للزمان في مكان معين ترتبط به الأحداث ويصبح رمزا لها ومثيرا لتداعياتها ، أو من خلال شعر الغزل الذي قد يكسب اسم مكان ما هالة شعرية خاصة مثل جبل التوباد ، أو من خلال شعر الفخر واستثارة الأماكن التي ترتبط بها ذكريات الأمجاد ولا شك أن الأماكن المقدسة تحتل المرتبة الأولى في استثارة المشاعر الدينية ، ولهذا فإن الشاعر كثيرا ما يجعل مدخل قصيدته منطلقا من هذا الرحاب :

يا رحاب الحجاز ما أكرم المرء	على نفسه بهذى الرحاب
حيث قام الرسول يصدع بالحق	ويدعو إلي الهدى والصواب
والبهاليل حوله صارعوا الكفر	بعزم وأمنوا بالكتباب
ثم صار النبي للهجرة الكبرى	بعيدا عن الأذى والسباب

إن هذا المفتتح المكاني بما يحمله من إشعاعات روحية ، يخلق بالشاعر في أفق شعري مرتفع ، تمتزج فيه الذكريات الخاصة بالذكريات الجماعية العامة ، فعلى حين تقدم بعض المقاطع ذكريات عاشها الشاعر أو لمسها بيديه مثل قوله :

يا رحاب الحجاز فيك ترعرعت	وأحببت بهجتي واكتئابي
بمغانيك حلوة كان شجوى	وغنائى ومأكلى وشرابى
ما أرى في الحياة حسنا يناغيني	ويسبى كحسبك الخلاب
في جبال شم الذري وبطاح	كاللآلى نقيية .. ورواب

علي حين يسوق الشاعر هذه الذكريات القريبة ممزوجة بأحاسيسه وبمصادقية أنه شاهد عليها ، بسوق في نفس الوقت ذكريات أبعد مدي من حيث الزمان ، ولكنها ترتبط بنفس المكان ، فيحمل هذا المزيج إلى المتلقى إحساسا متاخلا يبدو الشاعر فيه وكأنه شاهد صدق على الأمرين معا ، القريب منها والبعيد :

وتخيلت أنني أنشق العطر	وأنسي مضمخ بالملاب
كانت الناس قبل أحمد	في ظلمة ليل وفي توحش غاب
يتمنى الهدى الحصيفون منهم	والهدى لا يعيش بين الذئاب
ثم شع الهدي وأرسل طه	من سهول جديبة وهضاب

وعلى هذا النحو لا يجي السرد التاريخي حين يجي سردا مجردا ، وإنما يجي في صورة سرد شعري ، يلعب "المكان" فيه دوراً رئيسياً في تشكيل سبيكة يمتزج فيها الزمان القريب والبعيد من خلال منطق شعري .

ومن بين الأماكن المقدسة تحتل "مكة" مكانة خاصة عند الشاعر وهناك أكثر من قصيدة في الديوان تحمل عنوان "مكة" والشاعر يناجيها باعتبارها مكته ومعشوقته ومدرج صباه وموطن ذكرياته :

مكتى أنت لا جلال على الأرض ، يدانى جلالها أو يفوق
أنت عندي معشوقة ، ليس يخزى العشق منها ولا يضل العشيق
كل حسن يبلى - وحسنك - يا مكة - رغم البلى ، الفتى العريق
درج المصطفى عليك فأغلاك ، وأغلاك بعده الصديق

وتأتى بعدها "طيبة" التي يرد الحديث عنها ، غالباً من خلال إثارة الذكريات التاريخية لا الشخصية .

ومن ثوابت الركائز الشعورية عنده أيضاً الاعتماد على الظلال الروحية "للزمان" والوقوف أمام بعض الأيام والشهور التي تكتسى مذاقا روحيا خالصا ، كما هو

الشأن مع "رمضان" الذى تستغل فرصة مجيئه للتخليق بالمشاعر فى آفاقها الروحانية، والإحساس بتميز الشريحة الزمانية التى تنتمى إليها أيامه :

رمضان فى قلبي هماهم نشوة	من قبل رؤية وجهك الوضاء
وعلى فمى طعم أحس بأنـه	من طعم تلك الجنة الخضراء
لا طعم دنيانا فليس بوسعها	تقديم هذا الطعم للخلقاء
فلقد كرمت من السماء بما أتى	من وحيها وشرفت بالإطراء
سدت الشهور فأنت سيد عامها	بل أنت سيد دهرها المتناهى

وكذلك كان الشأن فى قصائده فى موسم الحج التى تستثمر فيها الظلال الروحية للزمان والمكان معا وشهر ربيع الأول حيث ذكرى المولد النبوى .

أما البنية الفنية للقصيدة عند الشاعر محمد حسن فقى فتتمثل فى تلك العناية الملحوظة بشكل القصيدة ، وهى عناية لا تنم عن التكلف بقدر ما تنم عن الموهبة والتثقف وتتجلى تلك العناية فى الشكل الموسيقى الخارجى ، كما تتجلى فى التصوير والتعبير خلال شكل القصيدة ، وفى التغليف الدرامى المتنامى لصورها وفى الاختيار الدقيق لمفردات الصياغة الشعرية .

وفيما يتصل بالشكل الموسيقى فإن قصائد فقى الإسلامية والعربية تتميز بالتنوع وتكاد تلم بمعظم الصور المعهودة للقصيدة العربية فى صورها التامة والمجزوءة فهناك قصائد تنتمى إلى البسيط والكامل التام والطويل والخفيف ومجزوء الكامل التام والطويل والخفيف ومجزوء الكامل والرمل التام ومجزوء المتقارب والسريع والرجز والمجتث ، وهناك تنوع لافت للنظر فى تشكيل القوافى حيث توجد فى هذه القصائد معظم صور التجديد التى عرفت القصيدة العربية ، فهناك نمط الثنائية المزدوجة فى مثل قوله :

كلما هل ربيع ذكرت	أمة الإسلام فخر الأشهر
ذكرت من مجدها ما خرجت	بهدها من ظلام الحفر

وتستمر علي هذا النحو الموسيقى فتتشكل من ثلاثين ثنائية تتحد القافية في كل واحدة منها في الشطر الأول والثالث وتوجد قافية أخرى للثاني والرابع ، وقد يلجأ الشاعر إلى نظام الرباعيات المزدوجة ، وهي التي يتم فيها بناء المقاطع في صورة أربعة أبيات تتحد قافية الأشطر الأولى منها ، وتأخذ الأشطر الثانية قافية متحدة أخرى في مثل قوله :

يا مسجد الأقداس يا قبلتى	يا مطلع النور ومهد الهدى
ماذا الذى يحدث فى أمتى	مما غدا الصبح له أسودا
أوشكت أن أحسب من دهشتى	من هوله الروض غدا فدفدا
لا ليس ما أسمع من كربتى	هذى - محاها الله - إلا الصدى

وقد يلجأ الشاعر إلى المقاطع الخماسية المزدوجة ، التي تتحد فيها قافية الأشطر الخمسة الأولى من ناحية وقافية الأشطر الخمسة الأخيرة من ناحية ثانية ، غير أن الشاعر فى إحدى قصائده ، وهى قصيدة "الذكرى الخالدة والأمل الضارع" يضيف ملمحا تجديديا عندما يضيف قبل كل مقطع من المقاطع الخماسية السبعة التى تتشكل منها القصيدة ، كلمة "يا إلهى" وهى تتوازى فى الواقع مع تفعيلة "فاعلاتن" التى تتكون منها المقاطع لانتمائها إلى بحر الرمل ، وبإضافة هذه التفعيلة ، يصبح البيت الأول من كل خماسية سبع تفعيلات وتظل بقية أبيات الخماسية مكونة من ست تفعيلات عادية هى تفعيلات الرمل التام فى مثل قوله :

يا إلهى

وأنا الضارع قد شف الجوى	منه ما شف وهزته الخطوب
أفليس الحزن هذا والنوى	بعض ما يمحو عن النفس الذنوب
ينطوى الدهر وروعى ما انطوى	فكأنى بعض لذات اللغوب
وكأنى بعض آيات الهدى	آية ترهب ذكرها القلوب
أي قلب من شواظيه اكتوى	مثله أو ضل ما بين الدروب

وإذا كانت المقطوعات الثنائية والرابعة والخماسية تلجأ إلى التقفية المزدوجة لصدور الأبيات وأعجازها ، فإن المقاطع التي تزيد عدد أبياتها عن خمسة تلجأ إلى التقفية المفردة ، بمعنى أن يتم الالتزام بوحدة قافية أعجاز الأبيات في كل مقطع علي أن تترك نهايات الأشرطة الأولى حرة وخالية من التقفية . وفي ديوان الشاعر مجموعة من القصائد التي تنتمي إلى هذا النمط ، منها قصائد تنتمي إلى المقطع السداسي ذي القافية المفردة ، مثل قصيدة "الله والشاعر" التي تتشكل من أحد عشر مقطعا سداسيا مثل قوله :

أنت رب النعماء والحب والرحمة	والحكم راشداً في عبادك
ولك الأمر في السماء وفي الأرض	فمن ذا يريد غير مرادك
كل هذا الوجود كان هباء	تائها في فضائه بقيادك
ثم دبت به الحياة .. ويلقـاك	متى شئتـه .. بيوم معادك
ما ترف القلوب إلا بجـدواك	ولا تستوى بغير رشادك
فأقض فينا بما تشاء وما تقضى	بغير الجزيل من أرفادك

وإلى جانب هذا توجد قصائد أخرى يتكون فيها المقطع من عشرة أبيات مثل قصيدة "المسجدان والمستشفع" التي تتكون من سبعة مقاطع ، تطرد الخمسة الأولى منها على نظام المقاطع العشرية حيث تتغير القافية كل عشرة أبيات ، غير أن هذا النظام يختل في المقطعين الأخيرين - لغير سبب واضح - فيتكون المقطع قبل الأخير من ستة عشر بيتا ، ويتكون المقطع الأخير من سبعة أبيات ويحدث شئ قريب من هذا في قصيدة "عائذ ومعيد" التي تتكون من أربعة مقاطع تسير الثلاثة الأولى علي نظام تغيير القافية كل أحد عشر بيتا ، ويجئ المقطع الأخير مكونا من خمسة أبيات فقط ، فيلحقه الشاعر بقافية المقطع السابق عليه مع فصله عنه في الكتابة المقطعية بعلامات النجوم التي تفصل بين المقاطع .

إن هذه النظرة السريعة لنظام التقفية والأوزان العروضية في قصائد محمد حسن

ففى الإسلامية قد تساعدنا فى الوقوف على بعض أسرار الحيوية والتجدد فى حركة القصيدة لديه والدخول بها فى مواطن النغمية التي تعود المستمع أن يلتقى خلالها بشرائح أخرى من شعر الطبيعة أو الغزل أو الوصف أو التأمل ، مما يبعد بالقصيدة الدينية عن النغمة الوعظية الخالصة. أوعن إيقاع بحر البسيط وحده ، وتلك فى ذاتها سمة إيجابية ، يمكن أن تضاف إلى رصيد السمات التي أشرنا إليها من قبل في الجوانب المختلفة لبناء القصيدة .

إن الروح الإسلامية فى شعر محمد حسن فقى لا يمكن فصلها عن الجانب الآخر وهو جانب العروبة فى شعره ذلك أن الجانبين يكادان يشكلان معا وجهين لعملة واحدة والشاعر لا يتوقف عن التذكير بهذه الحقيقة :

يا ويحكم إن العروبة قد زكت	بالدين وهى تعد من حراسه
هي من أقام صروحه فتطاوت	وهى التى نشرته فى أماسه
وهى التى فى يومه تمشى به	لفخاره وتشد من أمراسه
ولها الغد المأمول حين تعيده	لشبابه وتدق فى أجراسه
لكنها سادت وقد دانت به	وتحسست ما جل من إحساسه
لولاه ضلت فى المهامه واستوت	فى سفح هذا النجم لا فى راسه
نشرته واستعلت به ففخاره	من بأسها وفخارها من باسه

وهذا النوع من التوحد والمزج بين الفكرتين يجعل كثيرا من الملاحظات التحليلية التي أوردناها حول شطر القضية الأولى منسحبا على شطر القضية الثانية ، فمفهوم العروبة يمتد ليشمل التاريخ وقيم المواقف والتأخى وجسد الأمة الحسى ثم ليشمل أيضا اللغة وقيمها ونضارتها ، وليست طرائق التعبير الشعري فى ذاتها إلا تعبيرا عن كثير من المواقف التى يمتزج فيها المفهومان ، ومن ثم فإن المفهومين معا يمتدان من الماضى حيث الصورة المشرقة الباعثة على الزهو ، إلى الحاضر ، حيث بعض جوانب الصورة المعتمدة التى يمتد فيها الأسى إلى الجانبين معا ، والتى يمزجها الشاعر

أحيانا بمجريات الحياة اليومية ، فإذا استقبل عاما جديدا بدا له الشحوب فى الصورة المتوخاة ، ووجد جانبى العروبة والإسلام يمتزجان بالآسى فى عينيه :

وأبكى وما أدرى أبكى عروبتى	وإلا أبكى دامى القلب إسلامى
كلا اثنينهما قد أسلمانى لحسرة	وقد أصبحا مثل الرمية للرامى
تذكرت أيام النبى وصحبـه	فأنكرت أصحابى وأنكرت أيامى
وأيامنا هذى كنتك وإنمـا	تعز بأقوام وتشقى بأقـوام
فلو أننا كنا كراما كمثـلهم	لأصبح جور الدهر أضغاث أحلام

على أن فكرة النبض العربى المعاصر وما يلحق به من خير أو شر فى أرجاء الوطن العربى كله كانت من شواغل الشاعر فى ديوانه الذى يحمل كثيرا من القصائد مثل "تحية الكويت الشقيق" وقصيدة "أواه لبنان" التى كتبها فى محنة لبنان فى الحرب الأهلية ، وقصيدة فى "تحية المشرق للمغرب" وأخرى حول سوريا بعنوان "الحلم الشرود" وغيرها من القصائد التى كتبت فى إطار ما يمكن أن يسمى بالتعليق الشعرى على الأحداث الجارية ، وهذا النمط من التعليق عند كل الشعراء يتسم بكثير من العناصر القابلة للتغيير ومن المشاعر التى قد تكون متوهجة لحظة ميلادها وتخف درجة حرارتها شيئا فشيئا بتوالي مشاعر أخرى تالية لها .

غير أنه فى إطار هذه التعليقات الشعرية تحتل فترة حرب يونيو سنة ١٩٦٧ مكانا خاصا لدى الشاعر يبين مدى حجم الطموح والإخفاق فى وقت واحد ومدى معاشة الشاعر لهذه الأحداث بكل مشاعره وآماله ، والتواريخ التى يحرص الشاعر على إثباتها لقصائده تؤكد هذه المشاعر المتوهجة ، فحول هذه الحرب التى عرفت بحرب الأيام الستة توجد على الأقل ست قصائد فى الديوان .

ففى اليوم السادس من يونيو ، وهو اليوم الثانى لاشتعال الحرب ، وكانت المشاعر ما تزال فى قمته كتب قصيدة "ليك ليك" :

صاح النذير فلبته جحاجة
يمشون للموت مشى الليث فى الأجم
أبناء يعرب كم تاقوا لمعركة
للمجد للثأر ، للأصـار ، للرحم
وفى يوم السابع من يونيو كتب قصيدة "عرين الأسود" وكان صوت التواعد
للأعداء مازال عاليا :

اعرفوها انتفاضة العرب الأحرار قامت وما لها من قعود
من سلاح كأنه نذر الموت تتابعن للوغى وجنود
قد زرعتن حقودنا فاقطفوا اليوم ولا تنكصوا ثمار الحقود
وفى اليوم الثامن من يونيو بلغت مشاعره مداها ، فكتب قصيدتين فى يوم واحد ،
أولهما تحمل عنوان "الزحف المقدس" :

أبناء يعرب والبشـا
نر أصبحت تتلو البشائر
هذا هو الفجر المنير
فقد تبددت الدياجـر
سيروا على اسم الله
إن الدرب يزخر بالمفاخر
وحملت القصيدة الثانية عنوان "لن نتزعزع" وأعلنت ابتهاجا ببشائر النصر وتجمع
العرب أمام التحدى :

يا مضرى الحرب إنا سوف نجعلكم
لهذه الحرب أعوادا من الغرم
لسوف نطردكم أو سوف نترككم
أمثولة عند أهل الحق والذمم
بوركت يا محنة كانت لنا سببا
إلى الوئام وشمل جد ملتئم
لو أن كل جوى للناس يسعدهم
لأصبحوا منه فى شوق إلي الألم

أما يوم الحادى عشر من يونيو فقد كان حجم الجرح الغائر قد ظهر وصوت
التقاؤل قد خفت ، فجاءت قصيدة "يوم الثأر" لتتحدث عن الجراح والمواساة :

رمت الأقدار فانتصبت
أمتى كالمارد العلم

إنه سهم يرنحها —————
ليس يريدها فما سقطت
قد تلقت قبله حمما —————
وشفاها الله من سقم

ثم يمضى مارقا يدمى
قط من جرح ولا ألم
فشفاها الله بالحمم
بالذى أضنى من السقم

وبعد مضى أربعة أشهر على الحرب وفى أكتوبر ١٩٦٧ كتب الشاعر فى مناخ
جنائزي عن "ثمن النكسة" :

في كل قلب للعروبة مآثم
سيظل فيها قائما ونريده
يا نار قد نضجت بها أكبادنا
بوركت من نار فإن لهيبها

ريعت له ، وتزلزل الإسلام
أن تستحر بساحه الآلام
لولاك لم تتبدل الأفهام
برد على أكبادنا وسلام

إن إنتاج الشاعر محمد حسن فقى المستلهم من فكرة الإسلام والعروبة إنتاج
شعري يتسم بغزارة الكم وجودة الكيف وتنوع الزوايا ، وتعدد الوسائل الفنية على
مستوى التشكيل والتعبير والتصوير ، وهو من خلال هذا كله إنتاج شعري متميز ،
يفسح لصاحبه مكانا مرموقا بين الشعراء الذين استلهموا الروح الدينية والوطنية
والقومية في عصور الشعر العربى المختلفة فضلا عن تأكيده للمكانة الفنية التى يتمتع
بها هذا الشاعر من خلال موهبته الناضجة وسيطرته على وسائل الأداء الشعرى
المختلفة .

* * *

قراءة فى بعض الجوانب الفنية لشعر أبى مسلم

الطاقة الشعرية المتميزة عند الشاعر العماني الكبير أبي مسلم البهلاني ناصر بن سالم بن عديم الرواحي (١٢٧٣ - ١٣٣٩ هـ) حوالى ١٨٥٠ - ١٩٣١ م طاقة تنبدى في كثير من المظاهر الفنية فى نتاجه الشعرى الغزير والمتعدد الجوانب ، وتجعل شهرته الواسعة بين طوائف متعددة الثقافات ، وبين أجيال متتابعة ، شهرة نابعة من القدرة على الإشباع الفنى ، وهى قدرة يمتلكها الشاعر المتمكن ، ويستطيع من خلالها أن يستثير جوانب الظمأ أولاً فى نفوس سامعيه أو قارئيه ، قبل أن يمطر على هذه النفوس بعض قطرات الرى ، التى تجد الأرض ممهدة لها فتهتز وتربو وتورق وتثمر ويخضر عودها بعد ذبول ويشتد بعد ضعف ، وذلك بعض آثار العطاء البيانى الشعرى الجيد الذى يخلع على سامعيه ثياب الحكمة ، ويؤثر فيهم تأثير السحر " إن من الشعر لحكمة ، وإن من البيان لسحرا " .

والشعراء يتفاوتون في وسائلهم الفنية التى يحدثون بها هذا التأثير - عامدين أو غير عامدين - بل ربما اختلف الشاعر مع نفسه عند ما تختلف المواقف أو المقامات ، ولكل مقام مقال كما يقولون ، أو عندما تختلف الأجيال والثقافات ، أو معارض التلقى سماعاً أو قراءة ، وفى هذا الإطار قد تتعدد الوسائل الجيدة ، بتعدد الشعراء الجيدين على كثرتهم في العربية ، وقد لا يمكن الخروج منها بقاعدة عامة فى كل الأحوال ، ومن هنا عد الإيجاز فى بعض المواطن هدفاً يسعى إليه ، على حين عد الإطناب فى مواقف أخرى مطلباً لا بد منه لكى تستقيم العبارة بلاغتها ، وورد التعبير الخبرى مستملاً فى موضعه ، وجاء الأسلوب الإنشائى ضرورة لا بد منها فى موضع آخر ، وكذلك اختلفت تأثيرات الأوجه المتقابلة للتراكيب العربية كالتعريف والتكثير والذكر والحذف ، والتلميح والتصريح ، وغيرها من الأمور التى فصلتها كتب البلاغة العربية وهى تتحدث عن جمال التراكيب والمفردات مما أفاد منه النقد الأدبى الحديث وهو يعالج قراءة النصوص الأدبية من جوانبها المختلفة .

والنص الشعري الجيد تمده كثير من الروافد المعرفية والشعورية عند قائله ، ومن القدرة على السيطرة على هذه الروافد وتنسيقها وإبراز كل منها في المعرض اللائق به ، من خلال جهد ، قد يتم لدى الشاعر بطريقة غير واضحة المعالم والقواعد لديه هو ، ولكنها ينبغي أن تكون واضحة لدنيا نحن ، وتلك أحد مهام النقد الأدبي ، على أن وسائل هذه الطريقة إذا لم تكن واضحة لدى الشاعر من خلال التسمية والشرح ، فهي واضحة في نفسه من خلال الشعور ، بحيث لا يطمئن إلى شيء يخالفها ، ويجاهد خلال كتابة القصيدة ، حتى يستقيم له الأمر على النحو الذي تتوخاه نفسه ، كما يصنع الشاعر أحيانا في تعامله مع موسيقى الشعر ، فقد لا يكون حافظا لقواعد علم العروض بل وقد لا يكون درسها في بعض الأحيان ، ولكن حساسيته الفنية لا تسمح لبیت غير مستقيم أن يمر ، ولا لإيقاع يخالف البحر الذي ارتضاه أن يتسرب إلى قصيدته .

وأبو مسلم البهلاني شاعر يمتلك وسائله الفنية ويسيطر عليها ، رغم تعدد هذه الوسائل ، وتنوع المعارض التي يوظفها فيها ، وقد أشرنا في دراسة سابقة عن أبي مسلم البهلالي ^(١) ، إلى أن الشاعرية كانت عنده موهبة أولى غالبية ، رغم تعدد مواهبه الأخرى . فقد كان "شاعرا - فقيها" أو "شاعرا - مؤرخا" أو "شاعرا - نسابة" أو شاعرا متحمسا لفكرة وطنية ، ولم يكن فقيها يلجأ إلى الشعر ليصب فيه آراءه أو عالما بالتاريخ أو الأنساب ، يقدم للناس فكرته في شكل منظوم ، أو متحمسا لأفكار قومية ، يستعين بموسيقى الشعر على جمع القلوب حولها ، لكنه كان قبل كل شيء شاعرا سلط بصيرته الشعرية على حقول مختلفة ، فأكسبتها كثيرا من لون الربيع الشعري ومناخه .

وقد اخترنا هذا المفهوم من قبل في قراءة بعض قصائد أبي مسلم مثل قصيدة الفتح والرضوان والقصيدة النهروانية ^(٢) .

١ - انظر كتابنا : مدخل إلى دراسة الأدب في عمان - مسقط - دار الأسرة - سنة ١٩٩٠ .

٢ - المرجع السابق ، ص ١٥٥ وما بعدها .

ونود من خلال هذا المفهوم أيضا ، أن نلقى نظرة هنا على بعض "مراثيه" وخاصة ما كتبه في عالمي عصره الجليلين ، قطب الأئمة الشيخ العلامة محمد بن يوسف أطفيش الجزائري ، ونور الدين العلامة السالمى وقد كتب في كل منهما مرثيتين متواليتين ، وجاءت المراثى الأربع في عام واحد هو ١٣٣٢ هـ .

وأول ما يلاحظ على هذه المراثى ، هو طول النفس الشعرى ، فقد جاءت أعداد أبيات المراثى على النحو التالي :

المرثية الأولى في قطب الأئمة : مائة وأربعة وستون بيتا

المرثية الثانية في قطب الأئمة : مائة وستة وخمسون بيتا

المرثية الثالثة في نور الدين : مائة وثمانية وستون بيتا

المرثية الرابعة في نور الدين : مائة وتسعة عشر بيتا

وطول النفس ليس غريبا على شعر أبى مسلم البهلانى ، فقد بلغت قصيدته التائية التي كتبها حول الصفات الإلهية ، نحو ألف وستمئة بيت وجاءت قصيدته اللامية بعنوان "القاموس الأسنى في أسماء الله الحسنى" في نحو مائتين وخمسين بيتا ، وألحقت بها نفحتان في شكل قصيدة يائية في نحو تسعين بيتا ، وكثيرة هي الشواهد في ديوان أبى مسلم على طول نفسه الشعرى ، وطول النفس الشعرى ، عندما يجىء في موضعه ، يعد واحدة من المزايا التي أضافها النقاد للشاعر الجيد ، والناقد القديم حازم القرطاجنى صاحب كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، كان يعد من مزايا الشعر الجيد "الأستقصاء والاقتران" ويعنى بالاستقصاء ، قدرة الشاعر على تتبع جزئيات الغرض الشعرى الذي يعالجه ، ويعنى بالاقتران القدرة على ضم كل جزئية إلى ما يلانمها ، وهما شرطان ، كان القرطاجنى يرى أن شعر الارتجال ، يحرم من اجتماعهما معا .

على أن طول المرثية عند البهلانى يعد لافتا للنظر بالقياس إلى متوسط طول المراثى عند شعراء آخرين قدماء أو معاصرين ، وإذا قارنا طول المرثية عنده ،

بنظيرتها عند شاعر كبير كأبي تمام ، فسوف نجد الأمر مختلفا إلى حد بعيد ، فالمراثى التي ترد في ديوان أبي تمام ^(٢) هي ثلاثون مرثية ، يجئ عدد أبياتها على النحو التالى :

٦٤ - ٨ - ١٠ - ٢٢ - ١٧ - ١١ - ٧ - ٣٣ - ٢١ - ٤ - ٤٩ - ٢٥ - ٣٠ -
٦ - ٤ - ١٥ - ٣١ - ١٠ - ٣٠ - ٣٠ - ٢٥ - ٦ - ٣٦ - ٣٥ - ٦ - ٣ -
١٢ - ٨ - ١٤ - ٧ .

وهذا الاحصاء يمكن أن يقودنا إلى أن متوسط طول قصيدة الرثاء عند أبي تمام هو نحو سبعة عشر بيتا ، والفرق بين هذا المتوسط ومتوسط القصيدة التى بين أيدينا لا يحتاج إلى تعليق ، غير أنه لا ينبغي أن يفهم من المقارنة أن قصيدة ما يمكن أن تفضل نظيرتها من خلال الطول ، فنحن هنا أمام مقياس كمى يعطي مؤشرا على حجم القصيدة ليس أكثر .

يمكن أن يلاحظ على مراثى البهلاني أيضا ، فكرة التكرار والعودة إلى المرثى الواحد فى أكثر من قصيدة ، على النحو الذى نراه معنا هنا من تكرار الرثاء لكل من العالمين الجليلين ، وإذا لم يكن التكرار فى المراثى خاضعا لفكرة المناسبات وأحكامها ، فإن دلالة الفنية تكمن فى أن الدفقة الشعرية الأولى التى عكستها قصيدة الرثاء الأولى ، لم تروظما الشاعر نفسه ربا كاملا ، وإنما بقي سؤر منها ، ما لبث أن تخمر من جديد فى نفس الشاعر وامتزج بها ، فاتسع وقعه فى نفسه وتحول إلى قصيدة جديدة أخرى ، وتلك حالة يعرفها الشعراء المجيدون جيدا ، فالآفاق التى تفتح أمامهم لحظة الميلاد الشعرى لا يتم استنفادها جميعا فى القصيدة الواحدة ، وغالبا ما يختتم الشاعر قصيدته على نية العودة إليها ، وإن كانت لحظات اليقظة التالية على الميلاد غالبا ما تباعد شيئا فشيئا ، ببقايا اللحظة الشعرية وتجفف سؤرها الحائر ،

٣ - انظر ديوان أبى تمام ، شرح التبريزى ، الجزء الرابع ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف - القاهرة .

غير أن بعض الشعراء يستطيعون المحافظة على ذلك السور حتى يتشكل قصيدة جديدة ، وذلك ما يؤدي إلى وجود ظاهرة التكرار في معالجة الموقف الواحد .

علي أنه إذا كانت هذه الظاهرة مسوغة في القصائد القصار أو المتوسطة ، والتي يمكن أن يقال حولها ، إن المعاني لم تستقص في جولاتها الأولى ، فإن القصائد الطوال على النحو الذي نراه عند أبي مسلم قد تطرح تساؤلا آخر ، هو : ما الذي أضافه الشاعر من الناحية الفنية عندما عاد يطرح موضوعه من جديد ؟ وهل يتصل الأمر بتقديم خطة فنية جديدة ؟ أم بإضافة لمسات هنا أو هناك ؟ أم بالتكرار لذاته ؟ إن الإشارة إلى "الخطة" قد يقودنا إلى الهيكل العام الذي يحكم قصائد المراثي عند أبي مسلم ، وإذا كانت القصائد أو المقطوعات الصغيرة يمكن لها أن تستبدل بالهيكل وحدة الشاعر الغنائية المثارة ، فإن القصائد الطويلة لا يعصمها من الترهل ، إلا وجود خيط هيكل رقيق يتحرك بها من مرحلة إلى أخرى ، وهو خيط يشكل عنصرا في بناء القصيدة ربما كان الشاعر أكثر وعيابه من بقية العناصر الأخرى إلا أنه يتم جزئيا على مستوى التخطيط العقلي للقصيدة ، وليس على مستوى الإنسياب الشعوري معها ، فهل هناك هيكل للمراثية عند أبي مسلم ؟

إن الذي يتأمل في القصائد الأربع المطروحة أمامنا . يجد ملامح مشتركة تجمع بينها من حيث البناء الهيكل ، وتنظيم المادة الخام ، وتؤكد على التنوع في روافد ثقافة البهلاني الشاعر الفقيه ، فهي جميعا تأخذ من الحديث عن الدنيا وفنائها وعدم الاغترار بها مدخلا رئيسيا يكاد يشكل هدفا في ذاته من ناحية ، ويمهد النفوس للدخول في جو الرثاء من ناحية أخرى ، وهذا الهدف تفتتح به ثلاث من القصائد الأربع ، حيث تطالعنا الأولى بمفتتح يقول :

عش ما تشاء وراقب فجعة الأمل . سينقضي العمر في بطاء وفي عجل
تلهو بتصويرك الآمال مغتبطا وبين جنبك ما يلهى عن الأمل

وتطالعنا الثانية بقولها :
تكتب علي دنياك وهي تبـيـد
حريصا عليها جامعا لحطامها
أما المـرثية الأولى للعلامة نور الدين ، فمطلعها :

وتفتقد الثانى وأنت فقيـد
وغيـة مانافست فيه نفـود
ريب المنون مقارض الأعمار
والنفس تلهو فوق تيار الردى
وحياتنا تعدو إلى المضمـار
يا ليتها حذرت من التـيـار
وإذا كانت المـرثية الثانية للسالمي ، وهي الرابعة فى مجموعتنا قد بدأ مطلعها على
نحو مخالف قليلا فى قوله :

نكس الأعلام يا خير الملـل
رذى الإسلام بالخطب الجلل
فإنها ما لبثت بعد المفتتح أن خصصت مقطعا رئيسيا للحديث عن الدنيا
وغرورها:

هذه الدنيا وهذا أمرها
تندف الأعمار ندفا لم تـزل
كشفت عن قبحها فى حسنـها
وأرتنا السم فى هذا العسـل

إن التركيز على هذا الجانب الوجداني فى بداية المراثي ، قد يشف عن جانب من
شخصية الشاعر - الفقيه ، الذى يرى أن مسئولية الكلمة عنده تتجاوز مجرد رصد
مشاعر اللحظة الطارئة ، على جسامتها ، إلى التنبيه إلى أن هذه هي اللحظة الأصل
وما عداها من الاستكانة إلى دوام الحياة عرض طارئ ، ولقد يمتد هذا الجانب فى
مراثى أبى مسلم امتدادا كبيرا حتى إننا لنجد بداية الحديث عن المـرثى لا تجى إلا
بعد مرور نحو خمسين بيتا من بداية المـرثية ، وفى المـرثية الأولى لقطب الأئمة ، يبدأ
الحديث عنه بعد ثلاثة وخمسين بيتا ، وفى المـرثية الثانية له ، يبدأ بعد خمسة وثلاثين
بيتا ، وفى المـرثية الأولى لنور الدين يبدأ الحديث عنه بعد ستة وستين بيتا وفى الثانية

يبدأ بعد سبعة وثلاثين بيتا ، ويلاحظ حتى على هذه الأرقام ، التدرج النسبي الدقيق ، وامتصاص المراثية الأولى عادة للجانب الأكبر من هذا الغرض الشعري ، مما يخفف العبء عن المراثية الثانية فيجئ الأمر على النحو التالي :

نور الدين	قطب الأئمة	
٦٦	٥٣	المراثية الأولى
٣٧	٣٥	المراثية الثانية

وإذا كانت شخصية الفقيه تؤثر على هذا الجانب من القصيدة ، فإن شخصية الشاعر ما تلبث أن تتوازن معها في بقية أجزاء القصيدة من خلال حسن السيطرة على توجيه المادة الخام للمراثية توجيهها شعريا ، وهي سمة تشترك فيها كل القصائد مما يساعد على إكمال الصورة حول ملامح هيكلها العام، ونعني بالمادة الخام ، ذلك التوازن بين عناصر السرد وعناصر الإنشاء داخل المراثية ، فالمراثية في جانب منها تسرد تاريخا للمآثر الخاصة للراحل ، وهي في جانب آخر تلون هذه المآثر ، وجودا وفقدانا بلون عاطفي ، وللشاعر وسائل فنية في هذا التلوين سوف نعود إليها بعد استكمال ملامح الهيكل ؛ أو الخطة العامة للقصيدة التي تشتمل إلى جانب العناصر التي أشرنا إليها على عناصر أخرى أهمها :

- ١- التجريد الحواري .
- ٢- الدعاء .
- ٣- التاريخ بالشعر .

ويأخذ التجريد الحواري أشكالا متعددة ، فقد يجئ في صورة حوار بين الغائب الجمع والمفرد المتكلم مثل :

قالوا دسائسها في طى زخرفها فقلت قد صرحت بالسم في العسل
لم تخف عيبا ولم تأخذ مخالسة ولا الهناء بها إلا على العلل
وقد يتحول المتكلم إلي صوت جماعى :
حتى متى نحن والأجيال تحفزنا والجد والهزل منا تابع الأمل

وقد يتحول المخاطب إلى صورة المثنى على الطريقة الشائعة في الشعر القديم فى
مثل قوله :

خليلى دلانى على جزء خطوة خطونا ومن بعد المضى تعود
خذا بيدي نحو المنازل إذ خوت عساها بخير الظاعنين تجود
أما الدعاء فيتمثل في تلك النسمة الرقيقة التي تهب على أعجاز القصائد فى مثل
قوله فى رثاء القطب :

سقى الإله ربوع الزاب ماطرة من رحمة الله بالأبكار والأصل
وياشرك هبات الله دائبة بعارض من عظيم الفضل منهطل
ودوح الله بالرضوان روحك فى منازل القرب والإسعاد والنزل
أو قوله فى رثاء السالمى :

قدست من غوث وقدس مشهدا غبطته فيك عوالم الأنوار
يا وافد الرحمن أي كرامة لقيت فى عدن وأى جوار
حلقت للطاعات خطفة طائر فحللت مسرح جعفر الطيار

أما التاريخ بالشعر ، فهو سمة من سمات صنعة العصور الوسطى فى الشعر
العربي ، كانت تعتمد إلى إثبات جمل تعبر حروف كلماتها عن سنة الحدث إذا ترجمت
إلى أرقام ، كقول البهلانى فى رثاء السالمى :

تاريخها ما طال ما لحب الردى الصبر أحرى يا أولى الأبصار

وهي جملة عندما تترجم بحساب الأرقام تعادل سنة "ألف وثلاثمائة واثنين وثلاثين وهي تاريخ وفاة السالمى :

ومثلها الجملة التي وردت فى نهاية مرثية القطب :

ألا فى ربيع الآخر الحزن فاحسبوا فهذا لتاريخ الوفاة مفيـــــــــد

وهي جملة تعطي بحساب الأرقام التاريخ الذى رحل فيه العالمان معا .

إن الوسائل الفنية التى أشرنا إليها من قبل ، والتي يستطيع الشاعر من خلالها أن يحدث هذا التوازن في صهر المادة الخام ، وسائل كثيرة تتراوح بين طريقة تشكيل الجملة الشعرية ، وعلاقتها بجاراتها ، والتدرج والانتقال من مشهد إلى آخر ، والتلوين الصوتى والموسيقى ، وبناء الصورة واللجوء إلى فكرة التكرار ودلالاتها وغير ذلك من الوسائل الفنية المنبثة فى ثنايا القصائد ، والتي يمكن للدارس أن يطيل الوقوف أمامها .

وسنكتفى فى هذه الدراسة الموجزة بإعطاء لمحات سريعة عن بعضها . إن تزواج السرد والإنشاء مهمة دقيقة تقتضى من الشاعر أن يختلس سامعه أو قارئه من عالم النثر الإخبارى إلى عالم الشعر الانفعالى دون أن يقطع الخيط الرقيق بين العالمين ، وقد يكون من وسائل ذلك ، خلخلة الاعتقاد بحرفية مضمون الكلمات والتراكيب ، فيستخدم الأمر لمن لا يستجيب والنداء لمن لا يعى والحوار مع من هو غائب ، وتستخدم صيغ الحوار المستحيلة التى يعلم الشاعر أيضا أنها مستحيلة لكنه يود أن يستثير من ورائها مناخا شعريا لا نثرىا ، هكذا يصنع البهلانى ، عندما يخاطب السالمى في موته :

ارجع وما ظنى بأنك مُشْتَرَر
بجوار ربك جنيرة الأشرار
أدعوك للأمر الذى تدعى له
شيم الرجال وهمة الأحرار

أدعوك إن كنت السميع لدعوتي لخطابة التبشير والإنذار
هيهات يا أسفاه ، لا رجعى وقد جثمت عليك صحائف الأحجار

فالحوارية هنا تنتقل في سلاسة بين عالم الأمانى وعالم المستحيلات لكى تعكس
من خلال هذا الانتقال ، حوارية البقاء والفناء ، وتسمح بتبادل الصفات ، لأناس
رحلوا ولكنهم باقون ، وهذا ما يدفع الشاعر إلى ألا يكتفى بخلع صفات الأحياء على
أولئك الراحلين ، لكنه قد يختار أكثرها حيوية مثل صفة السباحة وصفة الطيران
يخلعها عليهم فيعطى الإحياء بأن رحيلهم كان تخلصاً من القيود ، يقول فى رثائه
للقطب :

مازلت تسبح فى القرآن ملتقطاً در المعارف لم تضجر ولم تحل
حتى ملأت مراد العقل معرفة ممدودة الفيض حتى لحظة الأجل
يا طائراً طار ما أضفى قوادهمه نجوت من قفص فى حكم محتبل
وقفت لله من دنياك فى عطـل فلتسرح الآن بين الحلى والحلل
إن التكرار يمثل دون شك واحدة من أبرز الخصائص التى يتكى عليها أبو مسلم
لمحاولة إبراز المحاور العاطفية الرئيسية فى عمل مطول مثل مرثياته ، وهو يستخدمه
فى إحكام فى كثير من أغراض بناء القصيدة فقد ينتقل به ومعه من مرحلة الانفعال
العاطفى إلى مرحلة سرد المآثر ، يقول فى مرثيته الأولى للقطب :

جردت نفسك للإسلام تخدمه فى جد محتسب للهول محتمل
كم حجة بسطت بالبطل أيديها صدعت بالحق فيها فهي فى شلل
كم قاطع فى سبيل الله يمنعها رميته بشهاب منك مختـزل
كم مشكل أعجز الأفكار جئت به صديعة الفجر نوراً واضح السبل

وفد يأتى التكرار لكى يبين عمق المأساة ولكى يستنصر شرائح بعينها يريد أن
ترجع صدى أحاسيسه ، كما جاء فى المرثية الثانية لنور الدين السالمى :

يا رجال الدين هل جاعكمُ أن بدر الدين فى الأرض أفلُ
يا رجال الدين لم ينزل بنا فادح أعظم مما قد نزل
يا رجال الدين ما هذا الأسى والأسى بالعقل والعقل زهل
وكثيرة هى النماذج التى يعتمد فيها البهلانى على التكرار فى شعره عامة وفى
مراثيه خاصة ، نشدانا لأهداف فنية دقيقة فى بناء قصيدته .

يلجأ البهلانى أحيانا إلى إحداث ألوان من التوازن فى الإيقاع أو فى الصياغة أو
فى التراكيب ، لكى يساعد التجاوب والتقابل بينها ، على إحكام الربط والتماسك الذى
أحدثه البحر الشعرى من قبل وشد من أزره التخطيط الهيكلى لجسد القصيدة العام ،
ويأخذ هذا التوازن أشكالا متعددة تقترب فى مجملها من فكرة "الترصيع" التى
اهتمت بها البلاغة العربية وشاعت لدى شعراء من أمثال صريع الغوانى ، مسلم بن
الوليد وأبى تمام وغيرهما من شعراء مدرسة البديع ، يقول البهلانى فى رثاء السالمى:

أفقدتني شهب الفضائل كلهم ويلاه من شهبى ومن أقمارى
ويلاه أين سماؤها ونجومها وشموسها ، ذهبوا كأمسى الجارى
أنضاهم التسبيح والترتيل والتهجيد بين جوانج الأسحار
خبت إذا جن الظلام رأيتهم طاروا إلى الملكوت بالأسرار
غر إذا سجد الظلام علي الفضل سجدوا على النفثات كالأحجار

والأبيات كما هو واضح مليئة بألوان الترصيع ، فى بناء الصيغة أو التركيب ،
فالأغوات ، والأقطاب والأعلام ، والأبدال ينتمون إلى صيغة واحدة يحدث تواليها أثرا
عميقا على النفس ، وكذلك النجوم والشموس ، والتسبيح والترتيل والتهجيد ، وأحيانا
يأتى التوازي والترصيع ، بين تركيبين متوالين ، كما هو الشأن فى البيتين الأخيرين،
حيث يتشابه النسق التركيبى من خبر محذوف المبتدأ ، وأداة شرط ، تأتى عقب
الخبر، ويتلوها فعل الشرط فى الشطر الأول ، ثم يتصدر جواب الشرط الشطر

الثانى. فيتوحد النسقان التركيبيان فى البيتين معا ، مما يعطى البناء الداخلى قوة ، ومتانة ، وإحكاما .

إن هذا النوع من التوازى ، ربما يتزامن مع زوايا لحظات التوتر فى بناء القصيدة ويستطيع الدارس أن يرصد مزيدا من خصائصه لو أنه تساءل فى أى المواطن فى القصيدة تجئ هل فى مرحلة الإخبار والسرد ، أو مرحلة الإنشاء والتعقيب ؟ وهل يجئ مع البناء المجرد ، أو البناء التصويرى ؟ وهل يتحقق فى بدايات القصائد ومطالعها أم يجئ غالبا فى لحظات الذروة الفنية ؟

وعلى أية حال ، فإن الوسيلة تضيف ملمحا من ملامح التماسك فى قصيدة المراثية المطولة عند أبى مسلم البهلانى ، يشكل مع الملامح السابقة التي أشرنا إليها ، منهاجا فنيا ، يتركنا على قناعة بأننا أمام شاعر جيد ، تعينه الشاعرية على التحكم فى روافده ، وإظهار مشاعره العميقة ، وبنائها فى نسق يستخرج معه مشاعر المتلقى العميقة أيضا ، بعد أن يكون قد استثار ظمأها بطريقة فنية ، حتى إذا نزل عليها ندى الشعر اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج .

* * *

ثالثاً : قضايا شعرية

شخصية الشعر وشخصية الشاعر

ظلت "شخصية الشعر" ودورها الذي تسهم به فى الإبداع الشعري ، لغزا محيرا على مر العصور ، يثيره النقاد في تساؤلاتهم ويحاصرون به الشعراء فى أسئلتهم ، وينسج منه جمهور المتلقين للشعر أساطير حول الشاعر تجنح به فى اتجاهات متعارضة فيجعله بعضها ريشة فى مهب رياح قوية قادرة غامضة ، ويضعه البعض الآخر في مصاف قوى الكائنات المبدعة الخلاقة كالأنبياء والسحرة .

وربما كان أفلاطون فى تسجيله لمحاولات سقراط أول من جسد أحد جناحي هذه الأسطورة من وجهة النظر التى لا تكاد ترى "شخصية" الشاعر ، بقدر ما ترى "الشاعر" الواسطة ، أو بقدر ما ترى الشعر نفسه ، ولعل ذلك التصور هو الذى أدى فى النهاية إلى أن لا يجد الشاعر لنفسه مكانا ولا مكانة فى المجتمع المثالى الذى أقامه أفلاطون فى جمهوريته ، وجعل فيه مكانا بارزا لشخصية الصانع والزارع والحارس ، الذى لا يستلهم من عالم المثل إلا نموذج العام ، ثم يقيم بعينه وساعديه صورة ذلك النموذج فى عالم الواقع ، فيستحق فى الجمهورية مكانا على قدر ما يقدم من فائدة وجهد بشرى محسوس ، على عكس الشاعر الذى قد لا يكون هناك شك فى قيمة ما يقوله من "فن" بقدر ما يتركز الشك حول دور الشخصية البشرية للشاعر فى إنتاج هذّا "الخطاب السامى" الذى ضمن به سقراط وأفلاطون على مكونات الشخصية البشرية - إرتفاعا به ، ونسباه إلى شخصيات الالهة غير المرئية ، ولقد تكفلت محاورة "أيون" بأن تنتزع من أحد "المنشدين" اعترافا بأنه لا يدرك كل أبعاد ما يقول وأن بعضا منه كأنما يملأ عليه ، وانطلق أفلاطون من هذا الاعتراف لكى يصب صيحته الشهيرة التى كادت أن تمحو شخصية الشاعر فى التراث النقدي القديم : "الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم ، فيفقد صوابه وعقله ، ومادام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب ، إن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطلقوا بهذا الشعر الرائع ، إلا غير شاعرين بأنفسهم ،

وإن الإله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم ، وأكبر دليل على ذلك هو تونتييموس الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، لكنه نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا ، وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله ، وهو من إبداع ربة الشعر كما يعترف الشاعر نفسه (١) .

إن هذا الكائن الأثيرى الذى يصدر عنه خطاب يتأبى على وسائل التحليل التى تدعى لها أنماط الخطاب الأخرى ، استحق فى هذا الجناح من التعظيم الأسطورى أن يتم الاهتمام بما يصدر عنه دون الاهتمام به هو ، وأن تكون شخصية الشعر لا شخصية الشاعر هى محط العناية .

لكن الجناح الآخر من التأويل الأسطورى ، والذى ربما يصدر عن نفس المفهوم الأول ، يرد لشخصية الشاعر جانبا من أهميتها ، ويجعلها تحمل مذاق النبع الذى استطاعت أن تلامسه دون غيرها ، ومن ثم تتحول بعد رحلة العودة إلى شخصية فاعلة مؤثرة ، تستحق أن توضع فى مصاف كبار رواد "المعرفة" و "التغيير" و "التأثير" كالأنبياء والكهان والسحرة ، وربما كان مفهوم "شخصية الشاعر" فى التراث العربى القديم ، كما تعكسه الروايات الأدبية ، نمطا مجسدا لهذا الفهم ، يقول أبو الفرج الأصفهاني (٢) : "خرج أمية بن أبى الصلت فى سفر ، فنزلوا منزلاً ، قائم أمية وجها وصعد فى كتيب ، فرفعت له كنيسة فانتهى إليها ، فإذا شيخ جالس ، فقال لأمية حين رآه : إنك لمتبوع ، فمن أين يأتيك رثيك ؟ قال من شقى الأيسر ، قال فاي الثياب أحب إليك أن يلقاك فيها ؟ قال : السواد قال : كدت تكون نبي العرب ولست به ، هذا خاطر من الجن ، وليس بملك ، وإن نبي العرب صاحب هذا الأمر يأتيه من شقه الأيمن ، وأحب الثياب إليه أن يلقاه فيها البياض " .

إن الشعرة الفاصلة بين النبي والشاعر فى النص لا تعدو لون الثياب البياض أو السوداء ، والشق المفضل للتابع الأيمن أو الأيسر ، وهما رمزان جامعان مفرقان

١- محاورات أفلاطون : أيون ص ٥٣٤ ، نقلا عن النقد الأدبى الحديث ، د. غنيمي هلال .

٢- الأغاني ، الجزء الرابع ، ص ١٢٣ .

لعملة واحدة ، وليست الآيات القرآنية التي تحاول أن تدفع هذا اللبس بشدة ، وتنفي أن يكون القرآن شعرا ، والنبي شاعرا ، إلا تأكيدا على رسوخ الفكرة لدى جانب كبير ممن يوجه إليهم الخطاب .

ولقد كانت الآيات القرآنية حريصة على أن تضع حدا فاصلا بين فكرة النبوة في شخصية الشاعر، والنبوة في شخصية النبي ، وما يترتب على ذلك من التفريق بين ملمحين دقيقين بدوا متشابهين في بعض فترات الدعوة الأولى ، أولهما ملمح قبلي ، والآخر ملمح بعدي ، أما الأول فيتصل بالروافد الأولى غير المألوفة التي ينبع منها الكلام في كل من حالة الشاعر والنبي ، وهي روافد حددها القرآن بأنها شيطانية في أكثر الأحوال في الأولى ، وملائكية في كل الأحوال في الثانية . وجاءت الآيات القرآنية صريحة في تحديد هذه الملامح في مثل قوله تعالى : "هل أنبئكم على من تنزل الشياطين ، تنزل على كل أفك أثيم ، يلقون السمع وأكثرهم كاذبون والشعراء يتبعهم الغاؤون ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا ، وانتصروا من بعد ما ظلموا ، وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون" (١) .

فالتفريق هنا واضح من حيث ملامح روافد ما قبل القول في حالتى الشاعر والنبي، وهي روافد تنصب على القول ذاته في آيات أخرى مثل : "وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين" (٢) أو في تفريق آخر ثلاثى الأبعاد في مثل الآية : "إنه لقول رسول كريم ، وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون ، ولا بقول كاهن قليلا ما تذكرون ، تنزيل من رب العالمين" (٣) .

وقد استلزم هذا التفريق الجذرى للامح ما قبل القول ، تفريقا تاليا للامح ما بعد القول في شخصية كل من الشاعر والنبي ، فالثانى دون الأول هو الذى يستطيع أن يجمع ويدعو إلى تغيير السلوك المعتقد ويكتسب حق تبعية الآخرين له وانتمائهم إليه ،

١- الشعر والشعراء : ٢٢١ - ٢٢٧ .

٢- الحاقة : ٤٠ - ٤٣ .

٣- يس : ٦٩ .

وأقصى ما يمكن أن يوجه إلى الأول من اتهامات أن يزعم أن بعض هذه الخصائص يمكن أن يكون له فيستحق وصف "المتبنى" في معناه اللغوي الأولى .

لكن من الحق أيضا أن يقال إن الروافد القبلية الشيطانية التي جرت الإشارة لها في تحديد ملامح شخصية الشاعر ، قد خففت التقاليد الأدبية في التراث العربي ، كثيرا من بشاعة ملامحها ، فلم ترسم قسمات "الشیطان" صاحب الشاعر ، بنفس الجهامة والقسوة والسوء التي رسمت بها قسمات "الشیطان الرجيم" الذي يستعاذ به في فواتح الأعمال والعبادات والعبادات ، وإنما أصبحت ملامح شیطان الشعر مألوفة مستأنسة محببة ، ولولا عنصر التذكير في لفظه اللغوي ، لاقترب من "ربة الشعر" في تراث الآداب الأخرى كالتراث اليوناني مثلا .

ولقد سمحت التقاليد التراثية وهي ترسم شخصية الشاعر أن توازن بين هيمنة وصرامة التقاليد الإسلامية ، التي ترفع سيف صفة "المتبنى" لمن يتجاوز الخطوط الحمراء وخاصة في مرحلة ما بعد القول من ناحية ، ورسوخ جذور تقاليد ملامح ما قبل القول المتمثلة في شخصية الشيطان "العبرى" عند العرب من ناحية ثانية ، وتمثل هذا التوازن في قسمات الشيطان الجميل الذي يبعث من الهيبة أكثر مما يبعث من الرعب ، مع أن لفظ الشيطان في النصوص الدينية الخالصة ربما تكون له إحياءات مضادة .

ومن اللافت للنظر أن يأتي "النثر" وهو قسيم الشعر في التراث الأدبي فيفسح صفحات كثيرة من أدبياته لتكريس صورة "الشیطان الجميل" في الشعر وقد يأتي ذلك في صورة تلبس ثوب الإيهام بالصدق أو رداء الخيال الواضح . وكان ثوب الإيهام يأتي من خلال الخبر المسند الموثق من مثل ما يروى صاحب الأغاني بسند عن جرير بن عبد الله البجلي أنه قال ^(١) : "سافرت في الجاهلية فأقبلت على بعيري ليلة أريد أن أسقيه ، فجعلت أريده على أن يتقدم فوالله ما تقدم ، فتقدمت فدنوت من الماء وعقلته ،

١- الأغاني : الجزء التاسع ، ص ١٥٦ .

ثم أتيت الماء فإذا قوم مشوهون عند الماء فقعدت ، فبينما أنا عندهم إذ أتاهم رجل
أشد تشويها منهم ، فقالوا : هذا شاعرهم ، فقالوا له يا فلان ، أنشد ، فإن هذا
ضيف ، فأنشد :

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل

فلا والله ما خرم منها بيتا حتى انتهى إلى هذا البيت :

تسمح للحلى وسواسا إذا انصرفت كما استعان بريح عشرق زجل

فأعجب به ، فقلت : من يقول هذه القصيدة ؟ قال : أنا ، فقلت : لولا ما تقول
لأخبرت أن أعشى بني ثعلبة أنشدنها عام أول بنجران قال : فإنك صادق ، أنا الذي
ألقيتها على لسانه ، وأنا مسجل صاحبه ، ما ضاع شعر شاعر ، وضعه عند "ميمون
بن قيس" .

وكثيرة في كتب تاريخ الأدب القديم ، مثل هذه الحكايات التي تروى بأسانيدھا
منسوبة أحيانا إلى أناس مجهولين من الذين يتلقون شياطين الشعر خاصة في فضاء
الصحارى الواسعة ، وأحيانا إلى شعراء معروفين يتحدثون عن لقاءاتهم بأصحابهم
من الشياطين ^(١) . مثل هذه الرواية التي ينسبها أبو الفرج إلى دعبل الخزاعي ،
عندما يقول : لما هربت من الخليفة ، بت ليلة بنيسابور وحدي ، وعزمت على أن أعمل
قصيدة في عبد الله بن طاهر في تلك الليلة ، فإنني لفي ذلك ، إذا سمعت والباب
مردود على : السلام عليكم ورحمة الله ، انج يرحمك الله ، فاقشعر بدني من ذلك ،
ونالني أمر عظيم فقال لي ، لا ترع عافاك الله ، فإنني رجل من إخوانك من الجن
ساكني اليمن ، طرأ إلينا طارئ ، من أهل العراق ، فأنشدنا قصيدتك :

مدارس آيات خلت من تلاوة ومنزل وحى مقفر العرصات

فأحبت أن أسمعها منك ، قال فأنشدته إياها ، فبكي حتى خر فقلت له ، يرحمك

١- الأغاني ، الجزء العشرون ، ص ١٤١ وما بعدها .

الله ، إن رأيت أن تخبرني باسمك فافعل ، فقال أنا "ظبيان بن عامر" . وربما كان شيوع هذا النوع من الروايات هو الذى دفع واحدا مثل الجاحظ بنزعتة العقلانية الى أن يفسر ظاهرة "تخيل" الالتقاء بشياطين الشعراء ، فى الفيافى الواسعة ، فيقول فى كتاب الحيوان^(١) : يكون فى النهار ساعات ترى الشخص الصغير فى تلك المهامة عظيما ، ويوجد الصوت الخافض رفيعا ويسمع الصوت الذى ليس بالرفيع مع انبساط الشمس غدوة من المكان البعيد ، ويوجد لأوساط الفيافى والقفار والرمال والحرار فى أنصاف النهار مثل الدوى من طبع ذلك الوقت وذلك المكان .

وإذا كانت مثل هذه التفسيرات العقلية تحاول أن تخفف من غلواء المبالغة فى تقدير البعد الغيبي القبلي لشخصية الشاعر ، فإن جناحا آخر من نتاج النثر الأدبي تكفل بمعالجة هذا البعد دون اصطدام بالعقلانية أو حاجة إليها ، وتمثل ذلك الجناح فى تأسيس ما يمكن أن يكون جنسا أدبيا نثريا كاملا يعتمد على تفسير البعد الغيبي وأبرز نتاج هذا الجنس ، "رسالة الغفران" لأبى العلاء المعرى ، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد ، فعند ابن شهيد فى رحلته إلى أرض الجن ، يكشف لنا من خلال انتقاله بين تابع وزابع عن أسماء الشياطين الظرفاء ، الذين ألهموا شعراء الإنس ما يقولون ، والذين حملوا السمات الرئيسية لشخصية الشاعر ويتبدى ذلك ممن خلال الكنى والألقاب التى تخلع على هؤلاء الملهمين ، فشيطان البحترى كنيته "أبو الطبع" وشيطان أبى نواس ، كنيته "حسين الدنان"^(٢) وليست هذه الكنى فى الواقع إلا ترجمة لأشهر الصفات التى ارتبطت بكل من الشاعرين ممثلة فى إثارة الطبع فى مقابل الصنعة عند البحترى ، وفى استلهاهم دنان الخمر أعذب الألحان عند أبى نواس ، أما أبو العلاء فتقوده رحلة على شواطئ الدار الآخرة ، إلى اكتشاف أن منابع الشعر الحقيقى توجد فى عالم الجان ، وأن ما وصل شعراء الإنس من إبداعهم فآلهمهم لم يكن إلا شرارة ضوء من نار عظيمة ، أو شظية عابرة من شجرة أراك

١- الحيوان ، الجزء السادس ، ص ٢٤٨ .

٢- انظر ، رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد / ص ، ١٣٨ ، ١٥٨ ، تحقيق بطرس البستاني بيروت ، ١٩٥٠ م .

ضخمة ، يقول ابن القارح مخاطباً شيخاً من شيوخ الجن في رسالة الغفران^(١) أخبرني عن أشعار الجن ، فقد جمع منها المعروف بالمرزبانى قطعة صالحة ، فيقول ذلك الشيخ : إنما ذلك "هذيان" لا معتمد عليه ، وهل يعرف البشر من النظيم إلا كما تعرف البقر من علم الهيئة ومساحة الأرض ؟ وإنما لهم خمسة عشر جنساً من الموزون قل ما يعدوها القائلون ، وإن لنا لآلاف أوزان ما سمع بها الإنس ، وإنما كانت تخطر بهم أطيغال منا عارفون ، فتنفث إليهم مقدار الضوازة من أراك نعمان" .

والواقع أن هذين العاملين النثريين لابن شهيد وأبى العلاء اللذين عاشا فى القرن الخامس الهجرى كانا تتويجا لما اختزنه الوجدان العام فى التراث العربى القديم عن مفهوم شخصية الشاعر ومكوناتها، وصلتها بمخزون الإبداع الذى يوجد فى عالم آخر، وهو تصور كان يعطى للشعر من الإيجابية بقدر ما يسلب من الشاعر ، وكان يسعى إلى تعميم ينضبط معه تعريف الشعر عند العرب ، تعريفا يسلك فيه عامة الذين يشرفون بالانتماء الى هذا الفن ، ويوسم الخارجون على هذا التصور بالخلل والبطلان ، كما قال ابن الاعرابى ، عن شعر أبى تمام عندما سمعه : "إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل" . وهو تصور ينسجم مع الروح العامة التى كانت تسود مرحلة البحث عن قواعد عامة لنتاج أدبى كالشعر خرج لتوه من صراع بين مفاهيم الحضارة الوثنية والسماوية ، ولبدع كالشاعر ، أفلت من لعنة المطاردة الشيطانية ، ووجد لنفسه مكانا متميزا فى صدر حضارة تقدر الكلمة .

إن هذه الفترة هى التى صكت فيها القيود الذهبية الكبرى حول شخصية الشاعر، وهى قيود أرادت أن تثبت العلائم الرئيسية لهذا الفن من خلال التقاط الملامح التى تستجيب للتقعيد ، ويقدر ما كان يتم تثبيت تلك العلائم ، كانت شخصية الشعر تظهر على حساب شخصية الشاعر حتى عند أولئك النقاد الذين حاولوا أن يظهروا قدرا كبيرا من فهم بواعث التطور وأن يفردوا مساحة لشخصية الشاعر لكى تنمو بالفن

١- انظر رسالة الغفران ، تحقيق د . عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٠ ص

الشعري ، فابن قتيبة الذي يتمرد على نظرة عصره إلى المحدثين باعتبارهم أقل شأنًا من القدماء ، يعلن في كتابه الشعر والشعراء عبارته الشهيرة : "ولانظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل للفريقين ، وأعطيت كلا حقه ، ولم يقصر الله والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم" (١) .

ابن قتيبة الذي لعن هذا المبدأ الذي يكاد ينتصر لشخصية الشاعر من شخصية الشعر ، هو الذي يعود في نفس الوثيقة بعد صفحات قليلة لكي يقول : "وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر ويبكى عندمشيد البنيان ، لأن المتقدمين ، وقفوا على المنزل الدارس والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل ، فيصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ... " (٢)

والمرزوقي حدد بدوره الإطار العام لما يتحقق فيه عمود الشعر وتحدث عن خصائص دقيقة في وحدات القصيدة ينبغي ألا يجنح بها الشاعر خارجها ، مثل جزالة اللفظ واستقامته ومشاكلته لمعناه وشدة اقتضاء القافية له وشرف المعنى وصحته والتحام أجزاء النظم والتثامها (٣) ، بل أن واحداً مثل قدامة بن جعفر حدد الدوائر التي ينبغي أن يتحرك فيها المعنى الشعري ، فإذا أعجب الشاعر بسمات حسنة لدى إنسان ما وحاول أن يصوغ ذلك شعرا ، فعليه أن يتذكر أن جماع الفضائل أربعة "العقل والشجاعة والعدل والعفة" ، وعلى الشاعر ألا يتجاوز هذه الصفات النفسية إلى ماسواها ... وبتركيب أصول الفضائل الأربعة تنتج فضائل جديدة ، فمن تركيب العقل مع الشجاعة يحدث الصبر على الملمات ومن تركيب العقل مع العفة توجد الرغبة عن المسألة والاقتصار على أدنى معيشة ومن تركيب الشجاعة مع العفة ، إباء المنكر والغيرة على الحرم ... الخ (٤) .

١- الشعر والشعراء ، ص ٢ .

٢- المرجع السابق ، ص ٧ .

٣- المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، ص ٩ .

٤- قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٣٩ وما بعدها .

وكانت قيود الخليل الذهبية قد سبقت هذا كله باكتشاف بحور الشعر ودوائره ، وترك الشعراء يتحركون داخل دائرة غابة مسورة هي أكبر منهم وعلى شخصية الشاعر أن ترقص فى سلالها .

فى مقابل محاولة صك القيود الذهبية من النقاد واللغويين لصالح شخصية اللغة والشعر على حساب شخصية الشاعر ، تشكلت مجموعة من صيحات التمرد والخروج من قبل الشعراء تحاول أن تضع فى المرتبة الأولى شخصية الشاعر لاقيد الشعر ، وكان من أقدم هذه الصيحات ، صيحة الفرزدق المشهورة فى وجه النحوى عبد الله بن أبى اسحاق الحضرمى ، عندما أنشد الفرزدق قوله :

وعض زمان بابن مروان لم يدع من الناس إلا مسحتا أو مجلف

فاعترض عليه النحوى باسم "شخصية اللغة" قائلا : "علام رفعتها" ؟ يعنى كلمة القافية ، فأجابه الشاعر غاضبا : "رفعتها على ما يسوءك وينوءك ، علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا : "والعبارة الأخيرة كانت تهدف إلى إعادة ترتيب الأولويات ، بحيث تتقدم شخصية الشاعر إلى شخصية اللغة ، وتبدو وكأنها هى التي تسوق خطى التطور بدلا من أن ترسف فى قيودها .

وأبو العتاهية عندما تعقبه العروضيون وأدركوا أن بعض قصائده التي يصوغها على إيقاع أنغام الملاحين فى دجلة ، لا تستجيب لقواعد عروض الخليل ، لاحظوا عليه ذلك ، رد عليهم بصيحته المشهورة : "أنا أكبر من العروض" وكان يعنى أيضا أن شخصية الشاعر مقدمة على ما انتهى إليه أصحاب القواعد من مبادئ صاغوها .

أما إجابة أبى تمام المشهورة فى وجه سؤال ابن الأعرابى ، فقد لخصت زاوية أخرى من القضية ، هي صراع شخصية الشاعر مع الناقد أو المتلقى ومدى خضوع الشاعر للعرف السائد فى الأداء اللغوى ، أو شقه طرقا جديدة لأعراف قد تسود فيما بعد ، فعندما سأل ابن الأعرابى أبا تمام : لم لا تقول ما يفهم ؟ أجابه أبو تمام على الفور : ولم لا تفهم ما يقال ؟

وكان جانب من الصراع يتبدى فى أشكال عملية ، فالأنماط المألوفة تهجر كما صنع أبو نواس مع الوقوف على الأطلال فى مطالع القصيدة واستبدل بها الخمر ، والاستثناءات يتسع رقعتها كما صنع أبو العلاء مع اللزوميات التى أقام منها فنا متكاملا ، وشخصية الشاعر يتسرب جزء من خصائصها من خلال الشد والجذب ، لتصبح بعد حين جزءا من شخصية الشعر ، وغالبا ما يحدث ذلك فى غفلة من صائغي القيود وحراس الغابة ، ثم يتم الاستسلام فى جيل تال .

ذلك جانب من ميراث "شخصية الشاعر" فى التراث النقدى ، تلقاه الواقع النقدي والشعري المعاصر ، ولم يكن ليستطيع أن يغفله أو يتجاهل وجوده ، ولكنه فى الوقت ذاته كان عليه أن يعيد ترتيب الأوراق وتنظيم الأولويات ، والتنبيه لوظائف جديدة للشاعر تجاه اللغة والتطور والذات والآخر ، قد تنفق فى جانب منها مع بعض الوظائف المناظرة للشاعر فى التراث ، ولكنها تختلف فى كثير منها استجابة لتغيرات ثقافية واجتماعية وسياسية ، واستجابة أيضا لشدة إيقاع هذه التغيرات وسرعة بروز المستجدات فيها ، وهى تلك السرعة التى لم تسمح بوجود المدى الزمنى الملائم لبروز قاعدة واستنتاج عناصر ، والركون إلى مسلمات ، ثم التحفز بعد عقود أو ربما بعد قرون لإثارة التساؤلات حولها ، تمهيدا للتمرد عليها ، إن هذه الدورة بين الثبات والتغير ، والتي كانت تمثل قضية "شخصية الشاعر" محورها استسلاما أو تمردا ، والتي كانت تتم فى مدى زمنى مستريح ، يذكرنا برحلة القوافل من الأندلس إلى الصين ، هذه الدورة أصبحت تتم الآن بسرعة رحلة الطائرات من الأندلس إلى الصين مكتسبة من ثقافة العصر ووسائل اتصاله ، سرعة الحركة ووسائل الاختراق والالتفاف وشدة الاتصال برياح تهب من ثقافات أخرى ، والقدرة على تحاور تيارات المد والجزر فى البقعة الواحدة .

ولم يعد الأمر فى يد النقاد وحدهم يرسمون ملامح شخصية الشاعر ويتحسسون آثارها فى مجال العمل أو الجنس الأدبى وإنما تكلم الشعراء أيضا وطرحوا تصوراتهم لأبعاد مجال الرؤية المتاحة أمامهم ودور شخصية الشاعر الفرد فى تطوير الجنس الأدبى المنوط به .

لقد سلطت كثير من أضواء الدراسات الحديثة على قضية الإلهام وبصرف النظر عن النتائج التي تم التوصل إليها ، فقد حلت هذه الدراسات كثيرا من الغموض الذي أحاط بشخصية الشاعر باعتباره كائنا ، أكثر تجانسا مع كائنات عوالم غيبية أخرى وأصبحت شخصية الشاعر تمثل نمطا للشخصية البشرية تنفذ إليه من خلال قصيدته، وكما يقول جورج جون^(١) "لقد أصبح من الشائع والمألوف الآن أن يقال إن قراءة قصيدة يعنى الذهاب إلى لقاء إنسان ... وإذا كانت عصور طويلة قد اعتقدت أنه ينبغي أن تعرف الإنسان لكي تحب فيه الشاعر ، فإن العكس هو الصحيح ، فإنه من خلال معرفة الشاعر وحده يمكن أن نتعرف فيه على جوهر الإنسان الذي يشبهنا". لقد تحولت شخصية الشاعر إلى نمط "إنساني" يشع ضربا من المعرفة ، يقترب بنا من عوالم لا تنتمي إلى عالم "الشیطان الجمیل" أو الآلهة فی وديانها السحرية ، بقدر ما تنتمي إلى عالم "الإنسان الواقع أو المرتجى" ومن خلال ذلك لم يعد الامتداد فی شخصية الشاعر امتداد الجذور التي تبحث عن أصولها القبلية ، وإنما امتداد الأغصان التي نبحث عن إيماءاتها وإشاراتھا وظلالھا البعيدة .

ولم يعد الشاعر مجرد أداة في يد قوي غيبية ، كما كان الشأن في محاورات أيون عند سقراط وأفلاطون ، وإنما أصبح أداة مستقلة من أدوات التغيير والتطوير ، يمتلك أدوات خاصة لالتقاط بذور غير المألوف في ركाम المألوف وللمزج بين المتناقضات ، واستغلال طاقاتها المتقابلة في بناء قوة دفع جديدة ، يقول الناقد الفرنسي جون كلود رينارد في كتابه : "ملاحظات حول الشعر"^(٢) مشكلة الشاعر الأولى هي أن عليه أن يتوصل إلى استخدام اللغة ليوضح عالمه الخاص مع احتفاظ اللغة بحريتها في التعامل مع عالمها العام ، ومشكلته الثانية أن عليه أن ينجح في أن يقول بطريقة تسمح له بأن يقول ما لا يمكن أن يقال ، ومشكلته الثالثة هي أن عليه أن ينتج ضربا من اللغة ، تستطيع ، خلال انطلاقها من الكلمات أن تدعو إلى إعادة

1- Georges Jean : La Poesie P . 150 Edition du Seuil

2- Jean Claud Renard: Notes Sur la Poesie P . 11 Editions du Seuil . 1970

خلق هذه الكلمات بطريقة أخرى ، ثم إلى أن تتواجه هذه المخلوقات لكي تفلت من أسوار الحدود المألوفة ولكي تصبح لديها القدرة على المعرفة والفعل ، وعلى تشكيل علاقات طازجة دائما مع الواقع ومع التاريخ ، ومشكلته الرابعة هي أن يسمح للغة بأن تظل قادرة على الاتصال في الوقت الذي يكون قد اجتاز بها بالتأكيد حدود الاتصال".

إن شخصية الشاعر الحديث الذي يواجه مشاكل من نمط المشاكل الأربع التي يعدها رينارد لم تعد شخصية تماثل التصور السائد القديم للشخصية الواسطة التي كان يضيفها التصور الغيبي على الشاعر وإنما أصبحت شخصية تنتمي إلى نمط المبادرة والفعل والإحساس بالذات وتلمس الهدف ، وهي معان تردت في أحاديث بعض الشعراء العرب المعاصرين ، في كتاباتهم حول دور الشاعر أو مفهوم الإبداع الشعري ، وينبغي ونحن نتأمل بعض اعترافات الشعراء في هذا المجال أن نشير إلى وجود تداخل كبير بين مفهوم شخصية الشاعر بعامة وشخصية الشاعر الخاصة ، فعندما يكتب نزار قباني ، أو صلاح عبد الصبور أو البياتي أو أدونيس عن مفهوم الشعر وملامح شخصية الشاعر ، فإنه يغمس قلمه دون شك في مداد تجربته الخاصة ، ولكنه ينطلق منها ليعم التجربة ويحاول أن يجعلها منسحبة على "الشاعر" بأداة التعريف غير مقتصرة على شاعر بعينه هو صاحب التجربة ، وذلك النوع من الانطلاق إلى العام من خلال الخاص ، هو أقرب ما يكون إلى جوهر التجربة الشعرية ذاتها في بعض جوانبها ، ولعل في النص الذي اقتبسناه من جون كلود رينارد ، إشارات إلى بعض الجوانب التي نشير إليها في امتزاج العام والخاص في التجربة الشعرية ، ونضيف إليها هنا ملاحظة هذا الامتزاج في حديث الشعراء عن الشعر .

يقول نزار قباني في كتابه : "الكتابة عمل انقلابي"^(١) : "القصيدة الجيدة هي النسخة الأولى التي ليس لها نسخة ثانية سابقة لها أو لاحقة بها ، يعني أنها زمان

١ - نزار قباني : الكتابة عمل انقلابي ص ٧ وما بعدها ، الطبعة الرابعة - بيروت ١٩٨٤ م .

وحيد هارب من كل الأزمنة ، والقصائد الرديئة هي القصائد التي تعجز عن تكوين زمنها المخصوص فتصب في الزمن العام ، وتضيع كما تضيع مياه النهر في البحر الكبير ، إن الشعراء في عالمنا العربى هم بعدد حبات الرمل ، في الصحراء العربية ، ولكن الذين استطاعوا إن يخرجوا من المألوف الشعري إلي اللامألوف ، ويطلقوا في السماء عصافير الدهشة وقيموا للشعر جمهورية لا تشبه بقيه الجمهوريات .. يعدون على الأصابع .. بالشرط الانقلابي تعنى خروج الكتابة والكاتب على سلطة الماضي بكل أنواعها الأبوية والعائلية والقبلية، وإعلان العصاية على كل الصيغ والأشكال الأدبية التي أخذت بحكم مرور الزمن شكل الوثن" .

إن هذا النص قد يقودنا مباشرة إلى مجال حديث الشعراء المعاصرين عن دور شخصية الشاعر في تطوير الفن الشعري ، فالوصول إلى هذا النمط من الشعراء الذين يعدون على الأصابع ، من بين عدد كبير ممن يمارسون الشعر وينافسون حبات الرمل عددا ، على حد تعبير نزار ، يتطلب وجود سمات خاصة في شخصية الشاعر، ووعي بخطورة الفن الذى يمارسه ، وتثقيف لجوانب الشخصية الشاعرة من خلال اتصالها بمنابع فكرية وفنية وحياتية متعددة ، وانعكاس لهذا كله على العمل الذى يتخلق بين يديه بطريقة أو بأخرى ، كثيرا ما تحاور حولها الشعراء والنقاد المعاصرون في حديثهم عن العلاقة بين الشعر والشاعر .

ولنسجل هنا أن كم الحوار حول شخصية الشاعر ، وأبعاد تجربته ، من قبل الشعراء أنفسهم ، يعد في ذاته ظاهرة لافتة للنظر بالقياس إلى الموروث العربى ، ذلك أن الإشارات التي كانت تأتي على ألسنة الشعراء القدماء حول تجاربهم كانت غالبا ما تتسم بالإيجاز وباللمحة الخاطفة ، وكان كثير منها يدور حول فكرة تثقيف الخاطرة الأولى ، والمبيت بأبواب القوافى محاورا مناوشا لكي يصطاد منها الحسان كما يصور ذلك ، الشاعر الأموى سويد بن كراع في لوحته الجيدة التي ترددها كتب الأمهات حين يقول :

أبيتُ بأبواب القوافي كأنمًا أصادى بها سربًا من الوحش نزعًا

أُكَالُهَا حَتَّى أَعْرَسَ بَعْدَمَا	يَكُونُ سُحَيْرًا أَوْ بُعِيدًا فَأَهْجَعَا
عَوَاصِيَ إِلَّا مَا جَعَلْتُ أَمَامَهَا	عَصَا مَرَبِدٍ تَغْشَى نَحُورًا وَأَذْرَعَا
أَهْبَتُ بَغْرَ الْأَبْدَانِ فَرَا جَعَلْتُ	طَرِيقًا أَمْلَكْتُهُ الْقَصَائِدُ مَهْيَعَا
بَعِيدَةً شَاوُ ، لَا يَكَادُ يَرُدُّهَا	لَهَا طَالِبٌ حَتَّى يَكُلَّ وَيَظْلَعَا
إِذَا خِفْتُ أَنْ تَرَوِي عَلَى رَدْدَتُهَا	وَرَاءَ التَّرَاقِي خَشْيَةً أَنْ تَطْلُعَا
وَجَشْمَنِي خُوفَ ابْنِ عِفَانٍ رَدَّهَا	فَثَقَّقْتُهَا حَوْلًا حَرِيدًا وَمَرَبَعَا
وَقَدْ كَانَ فِي نَفْسِي عَلَيْهَا زِيَادَةٌ	فَلَمْ أَرَ إِلَّا أَنْ أَطِيعَ وَأَسْمَعَا

لكن الكتابات النثرية للشعراء القدماء حول تجاربهم الشعرية ، لم تكن بهذا الكم من الشيوع الذي يمكن أن يلحظه القارئ بالنسبة للشعراء المعاصرين الذين كتب كثير منهم عن تجربته الشعرية فصلاح عبد الصبور يكتب "حياتي في الشعر" ، ونزار قباني يكتب "قصتي مع الشعر" ، وعبد الوهاب البياتي يكتب "تجربتي الشعرية" ، وأدونيس يكتب "زمن الشعر" وسميح القاسم يكتب "حياتي وقصتي وشعري" ، وهكذا يفعل أحمد عبد المعطى حجازي وفاروق شوشة ومعظم الشعراء المعاصرين البارزين ، وهذه الظاهرة في ذاتها تدل على مدى تزايد الوعي لدى الشاعر المعاصر ، بأهمية دور الفنان الفرد وشخصيته في تطوير الجنس الأدبي الذي يتخلق بين يديه .

وحديث الشعراء عن لحظات ميلاد التجربة لديهم ، يعقد جسرا هاما ما بين الفكرة التقليدية الشائعة التي تربط الشاعر بمنابع ما قبل الإبداع والفكرة المعاصرة التي تلقى على الشاعر مسئولية كبرى إرادية وواعية ، يقول نزار قباني : "تأتيني القصيدة أول ما تأتني بشكل جملة غير مكتملة وغير مفسرة ، تضرب كالبرق وتختفي كالبرق ، لا أحاول إمساك البرق بل أتركه يذهب ، مكتفيا بالإضاءة الأولى التي يحدثها ، أرجع للظلام وأنتظر التماع البرق من جديد ، ومن تجمع البروق وتلاحقها

١- نزار قباني : قصتي مع الشعر ، بيروت ١٩٧٣م ، ص ١٨٦ .

تحدث الإثارة النفسية الشاملة ، وأبدأ العمل على أرض واضحة ، وفي هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إراديا فى مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقلي وبصيرتى .

وهو قريب مما يقول صلاح عبد الصبور ، وهو يرصد لحظة ميلاد قصيدته (١) "إنها تبزغ فجأة مثل لوامع البراق" وهذا البزوغ نفسه تتم به العودة إلى مجالات معرفية مناظرة ، فهو قد يقترب من فكرة الحدث كما عالجهما الفلاسفة فى نظرية المعرفة ، أو فكرة الإلهام أو فكرة الإشراق الصوفى الذى يشكل شرارة أولى اللون من المعرفة الدينية ، ويرتفع بالشعر عن مجرد كونه مقدرة لغوية أو موسيقية لإعادة صياغة موروث تم استيعابه ، إلى كونه نافذة هامة للمعرفة الإنسانية ، وهو ارتفاع يعود به فى الواقع إلى المعنى الأصل الذى اختزنته اللغة لكلمة الشعر ، وهو معنى العلم كما تذكر معاجم اللغة ، يقول ابن منظور فى لسان العرب (٢) : "شعر به ... علم.. وليت شعرى أي ليت علمى أو ليتنى علمت ، والشعر منظوم القول ، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعرا" .

إن هذا اللون من الحوار حول طبيعة الشرارة الأولى فى عملية الإبداع الشعري كان استجابة للنزعة الحديثة التى أطرحت فكرة الشاعر النظام ، الذى يمثل نمطا من أنماط الزينة فى المجالس أو شارة من شارات الوجاهة فى قصور الأمراء ، وأحلت شخصية الشاعر محلا موازيا لشخصية العالم والفيلسوف ، وأناطت به الإسهام فى مساعدة الإنسان على مواجهة ألباز الحياة التى تتفجر أمامه كل لحظة ، وكان ازدهار العلم فى أعقاب الثورة الصناعية وامتدادتها فى العصر الحديث ، قد جعل محبى الشعر وأعداءه معا يطرحون التساؤلات التى جسد بعضها الشاعر الفرنسى لوتر يامون فى القرن التاسع عشر عندما قال : "لقد عرفنا أن هناك فلسفة وراء العلم فهل هناك فلسفة وراء الشعر" ، وهذا السؤال عقب عليه الناقد الفرنسى رولاند دى رينفيل فى مطلع النصف الثانى من هذا القرن العشرين بأنه سؤال مازال واردا ،

١- صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ، ص ٨ بيروت ١٩٦٩ .

٢- لسان العرب لابن منظور ، دار المعارف ، ج ٤ ص ٢٢٧٣ .

وتسأل بدوره قائلا: ^(١) هل يعني هذا أن الشعر ليس إلا نشاطا مجانيا ، تحلى به الأنشطة الأخرى ، دون أن يكون له حق القدرة فى أن يطمع فى إضافة شئ ؟ وهل ينبغى أن يظل ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية ، لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام فى المشكلة الأزلية للمعرفة ؟ ويضيف قائلا : "إنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كتلك نحفظ بها نحن عادة لكي نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا وليس أمامنا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها ، لكي ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير ولدت افتراضات خاطئة حول ضمور بذوره فيها لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها" ^(٢) .

إن هذه الموجة التى سادت التفكير النقدي الحديث تجاه الشعر ازدهرت معها فكرة أهمية "شخصية الشاعر" فى إنعاش الشعر والوصول به إلى الدور المعرفى والوجدانى المنوط به ، وكان وجود هذه الشخصية عند ناقد مثل عباس محمود العقاد شرطا ضروريا لتطور أدب الأمم وكان انعدامها مدعاة إلى تشابه نتاج الشعراء وذواتهم ، ومن ثم إلى شيوع الركود والتخلف ، ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره فى مصر أنه لا يرى بينهم "تلك النماذج الحية من صور الشعر ، والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التى نراها فى أدب الأمم الشاعرة من الغربيين ، ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير ، وذلك المشغول بالسماء وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر ، أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علاقة ، أو لكل منهم شارة مميزة" ^(٣) .

وهو يحدد فى دراسة أخرى مفهومه لدور الشاعر المعاصر فى مقابل دور شاعر القرون الوسطى ، من خلال بروز ملامح "شخصية الشاعر" عندما يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم ^(٤) "أنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه فى القرون الوسطى

1- Voir : Rolland de Reneville, : L'exprience poetique, P. 9 Paris , 1949

2- Ibid, P.10 .

٣- العقاد : ساعات بين الكتب ، مقال الشعر فى مصر ، ص ١٤ ، بيروت ١٩٦٨ .

٤- العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، ص ١٦ ، كتاب الهلال ١٩٧٢ .

وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه في القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة) وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية ، فإن نشوء الشاعر الحر في التعبير عن ذات نفسه ، والإعراب عن ميوله ، وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة ، ففي بادئ الأمر تسرى دعوة الحرية القومية إذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل إنسان في هذه الفترة ، ولذا تراه في روح شعرهم المجل أمثلة متشابهة قلما يتميز فيهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أوجه شعور ، أو نزعة تفكير ، حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور ، نجمت الحريات الشخصية ، أو نجم الأفراد الذين لا يعرفون لهم استقلالاً عن الجماعة فيتفاوت الشعراء في الأذواق والموضوعات وطرائق تناول ، والإحساس بالطبيعة فيرى المطلع على شعرهم كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون قد طبع كل منهم على مرآة تختلف عن سائر المرايا في التصوير والتلوين .

لقد اتخذ العقاد من فكرة "شخصية الشاعر" محورا رئيسيا لفكرة المذهب الجديد في أداء الشعر ونقده ، واعتبر درجات نضج هذه الشخصية مقياسا ، لانتقال الشاعر من عصر إلى عصر وأهليته لأن يدرج في عداد من يستوعبون جوهر الشعاعية ، أو من يظلون يدورون في ردهات أعراضها ، ولقد امتد العقاد بنظريته تلك فجعلها تنسحب على الأدوات الفنية للشعر وطريقة استخدامها من قبل الشاعر صاحب الشخصية المستوعبة على نحو يفترق به عن الشاعر التقليدي : "وإذا كان لابد من التشبيه فلنشبه ما يبث في نفوسنا من حنين أو وحشة أو سكون أو ذكرى ، ففي هذا ، لا في رؤية الشكل ، تختلف النفوس باختلاف المواقف والخواطر" ^(١) ونحن هنا نشهد تطوراً رئيسياً لفكرة البلاغة القديمة عن الصورة والتي كانت تعاملها على أنها كائنات مستقلة تكتسب قيمتها من ذاتها لا من علاقتها بشخصية الشاعر .

ومعلوم أن العقاد جعل من فكرته تلك رأس حربة في هجومه النقدي الشهير على

١- العقاد : الديوان في النقد والأدب ص ٥٢١ (المجموعة الكاملة المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب اللبناني .

أحمد شوقي ، الذي اعتبره العقاد ، نموذجا لمن توقف بالشعر عند حد سلامة اللغة وجريان الألفاظ والقدرة على "الكلام النحوى الحلو" دون أن تمتد به قدراته إلى حد امتزاج شخصيته بأدوات فنه ، وفى هذا الإطار وجه العقاد لشوقي نقده الشهير في الديوان ، والذي يحمل ، رغم التحامل التطبيقي فى كثير من جزئياته ، نصوصا نظرية هامة لعلها كانت أكثر النصوص صراحة وحسما فى تفجير قضية شخصية الشاعر فى النقد الأدبى الحديث فى الربع الأول من القرن العشرين ، وقد أثارت هذه النصوص قدرا كبيرا من النقاش وحفرت مجرى لها فى مناهج البحث فى الدرس الأدبى فى العقود التي تلتها ، ولا شك أن "عمدة" هذه النصوص ، هو ذلك النص الذى يلخص رأي العقاد فى جوهر قضية شخصية الشاعر وعلاقتها بطريقة استخدام أدوات الشعر ، عندما يخاطب شوقي قائلا^(١) :

"فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لامن يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبهه، وإنما مزيته أن يقول لك ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به ، وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه ، وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أشياء حمراء أو خمسة بدل شئ واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما نراها وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء ، يمتاز الشاعر على سواه ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا وكانت النفوس تواقه إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما

١- المرجع السابق ، ص ٥٣٤

تزيد المرآة النور نورا ، فالمرآة تعكس على البصر ما يضىء عليك من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده ، وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية" .

إن هذا النص يمثل كما قلنا نصا مفتاحا فى الحديث عن دور شخصية الشاعر فى التشكيل الشعري الجيد ، من خلال تمثله للعناصر الخارجية فى تجلياتها الحسية أو المعنوية ، ورصد وقعها على مرآة شاعرية خاصة ، ومزجها بملامح نفس بشرية شاعرة ذات سمات معنية ، ثم إعادتها إلى الواقع الخارجى وقد تمثلتها شخصية الشاعر كما يتمثل الجسد الصحيح الغذاء الجيد .

غير أن العقاد نفسه امتد بهذه النظرية من جانبها السلبي إلى جانبها الإيجابى امتدادا مثيرا للجدل ، ونعنى بالجانب السلبي القول بأن شعرا ما تقل درجة جودته بقدر قلة أثار امتزاجه بالشخصية البشرية التى تخللها فى مرحلة الإبداع ، ونعنى بالجانب الإيجابى أن يكون الشعر الجيد هو الذى تنعكس عليه شخصية صاحبه ، وأبعد من هذا قليلا أن يقال يعكس حياة صاحبه ، كما ذهب إلى ذلك العقاد فى كتابه :ابن الرومي حياته من شعره" وهو الكتاب الذى قدم نموذجا تطبيقيا لفكرة علاقة الشعر بشخصية الشاعر ، أو ملامح المنهج البيوجرافى الذى مازال يثير جدلا فى الدرس الأدبى .

لقد وقف أمام مزايا الشعر وقفته أمام الجمال فى وجوه الحسان ، تتعدد أشكاله التى يتبدى فيها ، وتتفاوت درجات الافتتان بأنماطه مع اختلاف بينهما فاللمحة "الواحدة من ملامح الجمال تحلو فى هذا الوجه وتحلو فى ذاك ، ولا تشابه بينهما فى غير الحلوة ، ففى العيون ألف عين جميلة لا تشبه الواحدة أختها ولا تتفق اثنتان

منها فى معانى النظرات ومحاسن الصفات وليس هناك إلا جمال واحد عند الكلام على جوهر الجمال" (١) .

غير أنه انتقل من هذا المسلمة الأولى ، لينتقل إلى سمة فى الجمال الشعري ، لا يكون الشاعر شاعرا إلا بنصيب منها ... وتلك هى الطبيعة الفنية " ويفسر العقاد تلك الطبيعة الفنية بأنها تلك "التي تجعل فن الشاعر جزءا من حياته أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو من الصغر ومن الثروة أو الفاقة ومن الألفة أو الشذوذ ، وتماثل هذه الطبيعية أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واحدا لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته" (٢) وطبق العقاد منهجه ذلك على ابن الرومي مستخلصا حياته من شعره ، مقابلا بين الأخبار التي وردت عنه عند القدماء وما يقابلها فى شعره عاقدا فصولا للحديث عن تفاصيل حياته العائلية والمعيشية من خلال ذلك المنهج ، أصله ونشأته ، أبوه ، أمه ، أخوه ، أولاده ، وزوجته ، تعليمه ، مزاجه ، وأخلاقه ، معيشته ، لماذا فشل ، عقيدته ، هجاؤه ، هو وشعراء عصره ... إلخ ، وهذا التفصيل نفسه هو الذى ضيق من مفهوم دائرة الحياة ، التى أصبحت حياة امرئ فرد قد لا تكون العناية بها فى ذاتها هى مطمح ما يسعى جيل من الدارسين أن يتعرف على أدق تفاصيله ، وأن يركب إلى ذلك أوعر الطرق ، وهو طريق لغة الشعر التى لم تخلق لكي تقدم المعلومة وتؤيد الوثيقة ولو أن مفهوم الحياة اتسع فى هذه النظرية ليصل إلى منطقة كتلك التى حلم الناقد الفرنسي سانت بيف أن تغطيها الدراسات الأدبية يوما ، وهى منطقة الفصائل البشرية النفسية التى يمكن أن تكون قابلة للتصنيف الدقيق كما يصنف العلم فصائل الدم وخصائص الأجناس الجسدية فيتم التعرف على الكل من خلال الوقوف أمام الجزء ، (٣) لو أن الدائرة اتسعت على هذا النحو لحملت النظرية معها بذور تطورها .

١- العقاد : ابن الرومي حياته من شعره ، ص ٣ الطبعة السادسة القاهرة ، ١٩٧٠ م .

٢- المرجع السابق ، ص ٤

٣- انظر كتابنا : الأدب المقارن ، "النظرية والتطبيق" دار الثقافة - الطبعة الثالثة ، القاهرة ،

ولا شك أن النظرية تصطدم بالعقبة الرئيسية المتمثلة في الشعر الموضوعي الذي يلتقى مع الشعر الغنائي في كثير من خصائصه ، ولكنه بالتأكيد لا يعكس حياة صاحبه ولا يطمح إلى ذلك ، لأن النماذج التي يجسدها شاعر موضوعي في نتاجه ، يكون بينها من التباعد بل والتناقض ما بين أطراف الحياة المختلفة ، وحين حاول بعض أنصار هذا المنهج البيوجرافي في الثقافة الأوربية أن يعمموه على النحو الذي أشار إليه العقاد فيما بعد ، كان من الحجج التي أثيرت في وجوههم : أين نجد شخصية الشاعر شكسبير ؟ هل في الأمير الدنماركي "هاملت" أم في العبد المغربي "عطيل" أم في التاجر اليهودي "شيلوك" أم في المرأة التي تغار ، والوصيفة التي تحتال ، والجندي الذي يستبسل ؟ وكل تلك شخصيات متناقضة تزدهم بها مسرحيات شكسبير وتصدر عن نفس شاعر واحد .

وحتى في القصيدة الغنائية البحتة لم يجر التسليم أبدا باعتبار القصيدة الجيدة وثيقة تشف عن نفس صاحبها ، فأصحاب منهج التحليل النفسي في النقد الأدبي ، يرون أن القصيدة قد تكون تعبيراً عن عالم فشل صاحبه في أن يجده في الواقع ، فاستراح إلى أن يتوهّمه في الشعر ، وذلك مسلك نفسى وفنى طبيعى ، وأصحاب التحليل اللغوى ، يرون أن لغة الشعر بطبيعتها لغة مراوغة ، ليس من شأنها أن ترسم لنا خطاً بين نقطة البداية ونقطة النهاية ، فذلك أقرب إلى وظيفة لغة النثر والشعراء أنفسهم يرون كما يقول أدونيس أن "أهزل الآثار الشعرية هي غالباً الآثار التي لا تكشف إلا عن عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية"^(١) ويستريحون أكثر إلى مصطلح مثل قصيدة القناع" تبدو من خلاله القصيدة كائناتاً مستقلة ، يتوجه خلاله الشاعر ، كما يقول عبد الوهاب البياتى^(٢) إلى : "خلق وجود مستقل عن ذاته وبذلك يبعد عن حدود الغنائية والرومنسية التي تردى أكثر الشعر العربى فيها فالانفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة ومضمونها ، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفنى المستقل ،

١- أدونيس ، زمن الشعر - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٢ .

٢- عبد الوهاب البياتى : تجربتى الشعرية ، دار العودة ، بيروت ١٩٦٨ م ، ص ٣٥ .

إن القصيدة فى هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر وإن كان هو خالقها" وهو نفس المعنى الذى يعبر عنه شاعر آخر مثل صلاح عبد الصبور عندما يقول : "الشاعر ... لا يعبر عن الحياة ، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة ، وأكثر منها صدقا وجمالا، ولكنه لابد أن يخلق إذ إن وقوفه عند التعبير هو قصور فى رؤيته ، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفة مرضية" (١) .

إن هذه النصوص لا تعارض فى الواقع فكرة شخصية الشاعر وأهميتها فى العمل الشعرى ، ولكنها توسع من مجالها عندما تجعل هذا المجال متصلا بالحياة لا بحياة واحدة ، وترتفع بهذا المجال عندما تختار منه عناصر الثبات والديمومة التى يمكن أن تستصفى للفن لا عناصر الاستهلاك التى قد لا تضيف إلى تاريخ الإبداع شيئا ، وهى من خلال ذلك تسعى إلى تحرير مفاهيم شائعة ، قد ينتصر بدعواها الفن الهابط أحيانا ، مثل التجربة والصدق ، والبحث عن دليل يؤكد أن هذا الشاعر قد خاض هذه التجربة بعينها ، وأنه صادق فى نقل وقائعها إلى شعره ، وتحت هذه الدعوى يمكن أن يتسرب كثير من شعر "المعاناة" اليومية ، لا المعاناة الفنية إلى سجل الشعر الجيد ، وهو ما لا يختلف النقد اليوم على عدم التسليم به ، فالعمل الجيد لا يقاس بحجم المعاناة التى تقف وراءه ، ولا بعدد الساعات التى كتب فيها ، ولا بكمية الدموع التى وجدت منسكبة على مخطوطة القصيدة ، ولا حتى بسمو المشاعر الوطنية أو الخلقية أو الاجتماعية التى يحتوى عليها ، وإنما ببنائه الفنى قبل هذا كله ، وبصدقه الفنى لا صدقه الواقعى ، وبعمق تجربته الفنية لا تجربته المعاشة ، وتلك كلها عناصر تفسح مجالا كبيرا لبروز شخصية الشاعر الذى يقف وراء العمل الفنى ، لا شخصية الرجل الذى يقف وراء الأحداث الواقعية .

إن الاتكاء على شخصية الشاعر فى دراسة آثاره الفنية ، كان يتخلل مناهج نقدية كثيرة ، وكان يتخذ أحيانا شكل الانطباع المسبق الذى يجعل ناقدا ما ينتصر لعمل شعرى وينتصر غيره من النقد ضده استجابة فى الحالتين لفكرة شخصية الشاعر

١- صلاح عبد الصبور : حياتى مع الشعر ، ص ٣٩ .

التي ربما تكون قد تشكلت من قبل في رأس الناقد، أو تولد لديه انطباع معين حولها نتيجة لظروف خارجة عن النص ، ولعل العقاد نفسه كشاعر كان من أكثر من تفاوتت حولهم آراء النقاد نتيجة لهذه الانطباعات المتكونة عن شعره ، فعلى حين كان يرى ناقد مثل محمد مندور في شعر العقاد أن "من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم في فهمه ، مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من نثر" (١) ، كان يرى واحد مثل "زكي نجيب محمود" أن بعض قصائد العقاد مثل "ترجمة شيطان" تستحق أن توضع في صدارة الإنتاج الشعري العربي في أوائل القرن (٢) ، وهي نفس القصيدة التي قال عنها مندور "إنها ليست سوى تجديف صيغ في لغة جافة غامضة" (٣) .

بل إن الناقد الواحد كان يغير نظرته أحيانا إلى نفس الشاعر تبعا لوقع شخصيته على نفسه ، لالوقع شعره في ميزانه النقدي ، ومادنا مع العقاد فلننشر إلى أنه في فترة مقاومة العقاد لمدرسة "الشعر الحر" في الخمسينات ، والتي كان حجازي واحدا من أعلامها البارزين ، واتهامه لأصحابها بأنهم يكتبون النثر لا الشعر ، كتب حجازي قصيدة تقليدية موجهة إلى العقاد ، جاء فيها :

من أي بحر عصى الموج تطلبه إن كنت تبكى عليه نحن نكتبه
يا من يجدف في كل الأمور ولا يكاد يحسن شيئا أو يقاربه

لكن حجازي نفسه ، هو الذي كتب في الثمانيات بعد موت العقاد وهدوء غبار المعركة "إن شعر العقاد يمثل قمة التجديد ويكاد يحمل وحده عبء نصف التجديد الذي تم في الثلث الأول من هذا القرن" (٤) .

١- د. محمد مندور ، الشعر المصري بعد شوقي ، ج ١ ، ص ٧٦ .

٢- زكي نجيب محمود : مع الشعراء ، ص ٢٢ - بيروت ، ١٩٧٨م .

٣- د. مندور .. المرجع السابق ، ص ٨١ .

٤- أحمد . ع . حجازي أسئلة الشعر ، الأهرام ١٩٨٨/١٢/٧ ونظر كتابنا "الكلمة والمجهر" دار الثقافة ، القاهرة ١٩٩٤م .

ومن بين الاتجاهات النقدية التي عنيت بشخصية الشاعر في بعض دراساتها اتجاه النقد اللغوي التحليلي ، الذي رأى بعض نقاده في العودة إلى منابع شخصية الشاعر طريقا لاكتشاف منابع التركيب المعرجة ، والأبنية اللغوية الخاصة في نتاجه الشعري ، ومن بين هذه الدراسات ، الدراسة التي كتبها د. عبد السلام المسدي ، حول شخصية الشاعر أبي القاسم الشابي وجعل عنوانها : "بين المعقول الشعري والملفوظ النفسى"^(١) وقد حاولت الدراسة منذ البدء أن تتلافى الملاحظات التي توجه عادة إلى الإفراط في الاتكاء على التاريخ العام أو الخاص لشخصية الشاعر ، وهو الإفراط الذي يؤدي عادة إلى التفريط في معالجة الجوانب الفنية ، والاهتمام ببعض القضايا التي قد تكون بعض فروع المعرفة الأخرى أولى بها ، ومن ثم يحدد المسدي ما يأخذه من خلال تقاطع خطوط التاريخ والأدب وما يتركه حيث يقول (٢) "إن الإغراق في استقصاء المراسم التاريخية الدالة على مدى صدق التجربة وحدوده يؤول إلى ضرب من إقحام المشاكل المتفارقة في النقد الأدبي ، فغاية ما يرمى إليه الناقد أن يقيم الأثر الفني على نصاب اللفظ المصاغ ، وما المعطيات التاريخية إلا سند من الأسانيد يضمحل وقعها ما لم تضم في النص الملفوظ شهادة لها . وأقوى الشهادات تناسخ القول الإنشائي بالإفضاء النفسى ، أما أن يؤول التحقيق مع الوقائع المعيشة هدفا نقديا ، فإن في ذلك تعسفا يرضخ الأدب تحت سطوة التاريخ فيحيد به عن قبلته" وهذا النوع من التحديد النقدي جعل الدراسة تركز على "استجلاء بعض المقومات التي انبنت عليها شخصية الشاعر" وعلى تلمس أثرها في مضامين شعره الأثرية ، وتراكيبة المتميزة ، ومن خلال منظومة ثلاثية لخصائص شخصية الشاعر الداخلية ، التي تميزها الموهبة الشعرية المبكرة ، وقوة الإرادة والحساسية الفياضة ، من خلال هذه المنظومة تتفرع الخامات الأولى التي تبرر كثيرا من مضامين ديوان أغاني الحياة ، فعن الخاصة الأولى يتفجر الصبا المبكر ، وتتفرع الخاصة الثانية لكي

١- د. عبد السلام المسدي ، قراءات مع الشابي والمتنبى والجاحظ وابن خلدون "دار سعاد الصباح . ١٩٩٣ ."

٢- د. عبد السلام المسدي .. المرجع السابق ، ص ٨ .

تفسر تغلب الشابي علي وحدة الروافد الثقافية عنده ممثلا في العربية وحدها وامتصه رحيق الآفاق الأخرى التي يستشرفها حتي ليظن أنه ممن تمكنوا من ثقافة أجنبية أخرى ، وتلك واحدة من النقاط كانت قد أدهشت الدكتور مندور من قبل في دراسته عن أبي القاسم الشابي ، وتقود خاصية قوة الإرادة أيضا إلى تفسير نزعتة إلى المغالبة ، سواء تمثلت في فعالية معوقات مجتمعه أو مغالبة الداء الذي سكن جسده في فترة مبكرة من عمره وتنفرع الحساسية الفياضة بدورها إلى ميداني العاطفة والجمال لكي يتبدى فيهما القدر المفرط من الحساسية ، الذي يجعل الأشياء تنقلب إلى أضدادها بعض الأحيان .

وتلتقي شخصية الشاعر الداخلية ، بشخصيته الخارجية ، وطابعها العام الواعي بالحياة في جوانبها الأدبية والسياسية والوجودية ، ويقود ذلك كله إلى الوقوع في التمزق بشطريه العاطفي والتأملي كظاهرة داخلية انعكاسية وإلى الصراع سواء مع القوى المهيمنة أو القوى المغلوبة كتدفق خارجي ، ومن خلال هذه الشبكة النفسية لملامح شخصية الشاعر ، يلجأ المسدي إلى تفسير بعض الظواهر اللغوية ، كاستخدام الضمائر وإنماط التشبيهات والصور ، ومراجع الحواس ، وطبيعة التركيبات اللغوية البسيطة أو الملتفة . وتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول مما يجعل من اللجوء إلى شخصية الشاعر ، عامل إضاءة لفهم بعض أسرار العمل الشعري ، لا للتركيز على الوقائع التاريخية .

إن فن الشعر نفسه لم يولد معرقا ولم تتحدد معالمه في كون خارج هذا الكون ، ويهبط إلينا منوالا ننسج عليه كلماتنا ونمسح فيه دموعنا ، ولكنه فن هلامي أحست الإنسانية بالحاجة الملحة إليه ، وصاغته "شخصية الشاعر" جيلا بعد جيل ، ومن ثم فشخصية الشاعر جزء من تعريف الشعر ، وفي كل لغة ، شعراء يمكن أن يقال عنهم، إن الشعر بعدهم لم يعد كما كان قبلهم ، وقد تحدث النقد القديم عن المهلهل الذي كان "أول" من هلهل الشعر وطوعه ، أو امرئ القيس الذي كان "أول" من وقف على الأطلال ، أو الأعشى صناجة العرب ، الذي كان "أول" من تكسب بالشعر

وغيرهم ممن أطلق عليهم أفعال التفضيل مدحا أو قدحا ، لكن هذا الإطلاق كان يحمل في ذاته أثر قوة شخصية الشاعر على مسيرة فن الشعر .

ولم تكن حركات كبرى كحركة الانتقال التي شهدها الشعر العربي في بداية فترة تدوينه ، إلا شهادة مزدوجة بقيمة الرصيد الغالي من المعدن النفيس الذي عرفه العرب قبل أن يعرفوا معادن أخرى وسعوا إلى الاستكثار منه ولو من خلال التزييف والانتحال من ناحية ، وشهادة من ناحية أخرى بأن أبداع ما يمكن أن يصل إليه صانع ماهر في اللغة وفنونها أن يسطو على شخصية شاعر فيديعيها ، فيكون قد ربح كسبا معنويا هائلا بتصديق الجماعة إياه ، قبل أن يربح كسبا ماديا يضيف من خلاله الأمجاد إلى قبيلته أو يضيف بكرة من الذهب إلى خزانته .

وإذا كانت شخصية الشاعر قد تطامنت حيناً أمام شخصية الشعر ، فإن الطفرات العظيمة لم تولد إلا من صراعهما البناء ولولا هدم أبي تمام لعمود الشعر وإقامة البحتري له ، لما تمتعنا بالتعرف على المذاق المتميز لشخصية كل منهما والرحابة التي اكتسبها الشعر العربي من نزاعهما ، ولو كان الفرزدق وجريير قد تصالحا من قبل ، لتطامنت مئات الصور في خدورها ، ولو لم يدفع المتنبى بملاح شخصيته الظامئة المتمردة في كل الآفاق ، ولو لم يثابر أبو العلا رغم جدران محبسه على توسيع مسام جلد اللغة لكي يتمثل الشعر غذاء الفكر ، لما أتيح لنا أن نرى شخصية الشعر ترتفع قممتها من خلال الشاعر .

ولو لم يتنبه بودلير - كما يقول فاليري^(١) - إلى أهمية الموسيقى عند فاجنر وبوليوز ، ويدرك أن وحدات الموسيقى تأتينا معبأة بالحياة ، على حين أن وحدات اللغة تريدنا أن نشحنها بالحياة ، لولا هذا لما تم تفجير منابع اللانهاية للموسيقى في اللغة، ولما تقدم الرمزيون ليعلنوا أن الموسيقى قبل كل شيء لينتقل تأثيرها إلى كثير من الآداب العالمية .

1- Voir Paul Valere . Variete, P . 86 Gallimard .

ولولا تقابل العقاد وشوقي وحدث الارتطام الحاد حول شخصية الشاعر ، لما تفجرت حركات أدبية تالية ، ولما شهد الشعر العربى موجات التجديد الكبرى المتتالية والتي تميزت أيضا من خلال بروز شخصيات الشعراء الرواد .

إن هذه النظرة العامة ربما تقودنا إلى ملاحظة أخيرة ، تتعلق بحركة الشعر العربى فى العقود الأخيرة ، بعد انهيار كثير من قيود الشكل أمام المبدعين ، لقد كثر الذين يكتبون الشعر أو ينتسبون إليه، وقلت الشخصيات المتميزة ، بحيث أصبحت شخصية الشعر ، أو شخصية الحركة الشعرية ، تهدد مرة أخرى بالطفيان على حساب شخصية الشاعر ، ولم يعد من السهل أن تميز مبدعا من آخر ، فالأطروحات متشابهة والزفرات متكررة ، ومسارب الغموض يقود بعضها إلى بعض ، والادعاءات برفض "وصايات" النقاد ثابتة فى كل جدال ، ودفتر الشعر المعاصر يتضخم يوما بعد يوم وشخصية الشاعر تذبل ساعة بعد ساعة ، فهل يتجه الشعراء مختارين إلى مقبرة جماعية كالأفيال عندما تحس بعدم جدوى الحياة ؟ أم أنهم يتجهون إلى عصر آخر وبعث جديد ؟

* * *

**جهود الساملي في خدمة
الأدب في عمان**

منذ نحو قرن وربع من الزمان كان ميلاد الشاعر المؤرخ نورالدين أبي محمد عبد الله بن حميد السالمى ، وخلال نصف قرن أو أقل عاش هذا العالم الجليل بين عامى ١٢٨٨ - ١٣٣٢ هـ الموافق لعامى ١٨٦٥ - ١٩١٤ م ، قدر له أن يلعب دورا هاما فى تاريخ عمان فكرا وسلوكا وأن يحتل مكانة بين زعماء الإصلاح فى العالم العربى والإسلامى فى هذه الفترة الدقيقة .

والواقع أن هذه الفترة التى مر بها العالم الإسلامى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والرابع الأول من القرن العشرين ، شهدت ظهور طائفة من علماء الدين المستنيرين ، الذين لم تقف اهتماماتهم عند تطور مناهج البحث ومذاهب التفكير على أهميتها ، وإنما تجاوزتها إلى الاستعانة بالروح القوية المستمدة من الفهم الناضج للدين ، فى إيقاظ الشعوب ودفع عجلتها إلى الإمام والوقوف بها فى وجه التيارات التى تدعوها إلى الخمول أو الاستسلام أو الفرقة أو الانقسام أو التناحر .

وليس مصادفة أن يتتابع ظهور هذه الطائفة من العلماء فى أزمنة متقاربة وفى أماكن متباعدة من العالم الإسلامى ، يجمعهم وحدة الخطر ، ويستعينون أحيانا على دفعه بتشابك الأيدى وتمحيص الآراء ، ويكتفون أحيانا بالتقاء هتافات الروح الجريئة ، وقد نجد بين أيدينا أحيانا وثائق على تحقق هذه اللقاءات ، وقد تنعدم أو تنطمر هذه الوثائق فلا نحس إلا أصداؤها ولا نتلمس إلا نتائجها .

هل من المصادفة أن يكون ميلاد جمال الدين الأفغانى عام ١٢٥٤ هـ / ١٨٣٨ م وأن يكون مولد الشيخ محمد عبده عام ١٢٦٥ هـ / ١٨٤٩ م ومولد الشيخ نور الدين السالمى عام ١٢٨٨ هـ / حوالي ١٨٦٥ بفوارق زمنية لا تزيد على العقد والعقدين بين كل منهم والآخر ، وأن يكون العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، فترة ازدهار فى أفكار هؤلاء العلماء ومن شايعهم فى محاولة لإرساء النهضة فى عالم إسلامى كان

يחס بوحدة الخطر قوية فى هذه الأحيان وقد لا تكون لدينا وثائق قوية حول الاتصال بين الشيخ السالمى وكل من جمال الدين ومحمد عبده أو السيد رشيد رضا ، الذين جمعت لدينا وثائق كثيرة عن ظروف لقاءاتهم وحصادها ، ولكن إشارة ترد فى الحديث عن حياة الشيخ السالمى كتبها ابنه أبو بشير محمد شيبه فى كتابه "نهضة الأعيان بحرية عمان" تؤكد إمكانية وجود الصلة ، حيث يقول أبو بشير : "وكانت بينه وبين علماء المغرب وبعض علماء مصر مراسلات ومواصلات وابحاث حسنة" (١) ومعلوم أن جانبا كبيرا من نشاط الأفغانى ومحمد عبده كان يتركز فى مصر فى نهايات القرن التاسع عشر حتى وفاة الأفغانى سنة ١٨٩٧ ، ثم امتد حتى وفاة محمد عبده سنة ١٩٠٥ ، وظلت الشعلة يحملها تلميذه الشيخ رشيد رضا الذى توفي عام سنة ١٩٣٥م ، وتلك كلها تواريخ ذات دلالة فى حياة الشيخ السالمى الذى توفي سنة ١٩١٤م عن تسعة وأربعين عاما ، أي أنه كان فى الأربعين عند وفاة الشيخ محمد عبده وفى الثانية والثلاثين عند وفاة السيد جمال الدين الأفغانى ، وإذا أضفنا إلى هذا التوافق الزمنى ، شدة اهتمامه بأحوال الأمة الإسلامية كما يقول ابنه : "كان مشغول البال بأمرته ، يفرح بما ينفعها ويحزن لما يضرها ، وإنه ليكتب إذا أصيب أحد من الأمة يحدث ولو بالصين (٢) ، إذا أضفنا هذه العناصر بعضها إلى بعض ، التوافق الزمنى بينه وبين زعماء الإصلاح ، الأفغانى محمد عبده ، والمراسلات بينه وبين بعض علماء مصر ، وشدة اهتمامه بأحوال الأمة الإسلامية فى مختلف الأرجاء ، أمكننا أن نطمئن إلى وجود لون من الصلة الروحية بين العالم المصلح العماني وجيل المصلحين من العلماء المعاصرين له فى أرجاء العالم الإسلامى ، أفغانستان ومصر ، وتركيا ، والمغرب والجزائر ، وإذا كانت المصادر قد تحدثت عن مراسلاته مع بعض العلماء والزعماء مثل الإمام القطب محمد بن أطفيش ، وسليمان باشا البارونى تفصيلا ، فإنها أجملت ألوان العلاقات الأخرى المحتملة كما أشرنا .

١- نهضة الأعيان ، بحرية عمان ، تأليف أبى بشير محمد شيبه بن نور الدين بن عبد الله بن حميد

السالمى ، مكتبة العلوم - مسقط - د. ت. ص ١٢٢ .

٢- المرجع السابق ص ١١٩ .

وتساعدنا بعض هذه المراسلات التفصيلية حول علاقات السالمي ببعض زعماء وعلماء الأمة الإسلامية ، على تصور المكانة التي كان يحظى بها لديهم وهي مكانة تعكس بدورها القدر الذي كان يوليه هو من الاهتمام بمشاكل الأمة الفكرية والسياسية ، فها هي رسالة سليمان باشا الباروني إلى الشيخ السالمي ، تطرح عليه تساؤلات تتعلق بمجمل أحوال المسلمين وسبب فرقتهم ، وتأثير تعدد مذاهبهم على هذه الفرقة وإمكانية تضيق الفجوات بينهم والسبل التي يقترحها الشيخ للوصول إلى هذه الغاية إذا كانت ممكنة (١) ، والواقع أن إجابات الشيخ على الأسئلة التي تتضمنها الرسالة تبين أن فكره يتجه إلى الأمة في مجملها وأنه لا يحصره في طائفة دون أخرى ، وذلك كله يؤكد انتماءه إلى طبقة زعماء الإصلاح من العلماء المسلمين التي عرفها العالم الإسلامي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين .

ولا شك أن هناك أسباباً موضوعية جعلت من هذه الفترة بالذات موطناً ملائماً لظهور طائفة المصلحين الدينيين السياسيين في العالم الإسلامي على اختلاف مواقعهم ، فلقد كانت موجة المد الاستعماري التي بدأت منذ القرن الخامس عشر الميلادي ، تلتف حول العالم الإسلامي من جوانب عدة وكانت عمان واحدة من الثغور الإسلامية التي لمست عن كثب ضراوة هذا العداء متمثلاً في الهجوم البرتغالي المتكرر على شواطئ الخليج وأفريقيا والساحل الهندي ، وكانت عمان كذلك قد أدت دوراً تاريخياً هاماً في كسر موجة هذا الهجوم البربري وحماية الجناح الجنوبي الشرقي للعالم العربي من آثاره المدمرة ، لكن موجات تالية كانت قد بدأت تتوالى في الظهور خلال القرن التاسع عشر في شكل الاستعمار الإنجليزي والفرنسي والألماني تتبادل الأنوار حيناً ، وتتنازع حولها حيناً آخر ، وتختلف على أشياء كثيرة ، لكنها تتفق على التهام الضحية التي تنهياً شيئاً فشيئاً مع ازدياد ضعف جسد الدولة الإسلامية المترهل ممثلاً في الخلافة العثمانية لذلك الحين ، وتتفق على اقتسام تركه

١- انظر نص الرسالة والرد عليها في نهضة الأعيان ص ١٢٢ وما بعدها .

"الرجل المريض" والوصول إلى هذا الهدف بكل الوسائل الممكنة ، حيلة كانت أو مخادعة أو عنفا واستلابا ولم تكن المرارة التي يحسها واحد مثل القطب محمد بن أطفيش في الجزائر من جرائم الاستعمار الفرنسي مختلفة عن المرارة التي يحسها جمال الدين الأفغاني في استانبول ، ومحمد عبده في مصر ونور الدين السالمي في عمان من خديعة الاستعمار الإنجليزي وهي مرارة يجسدها بيت من إحدى أراجيز الشيخ السالمي :

فيأخذون الدار بالخدايع وإنما أقوى من المدافع

ومن هنا فلقد كان السالمي يستريب مما يأتي من قبل هؤلاء الأعداء صغر أو كبر، ويحس بوقع الإهانة المعنوية للأمة إحساسه بوقع الأذى الجسدي عليها ، ولعل ذلك هو ما جعله يعارض زيارة كوكس الوكيل السياسي بمسقط لمناجم الفحم الحجري بالمنطقة الشرقية ، وأن تبلغ معارضته في ذلك حدا يصل إلى المواجهة ، وتكتب حوله القصائد من بعض من لم ترقهم فكرة نور الدين ومن الشيخ نور الدين نفسه الذي يطل من شعره جانب الغيرة وجانب الأدب في وقت واحد :

والخصم لا يخفى عليكم حاله حيث انقلب
سلى الممالك باحتيال قد علمتم ما سلب
وأتى يخادعكم فقلتم إنه الخل المحب

إن أمثال هذه القصائد الطيبة ، كان يتردد بين الحين والحين في إنتاج الشيخ السالمي ، وهو يسجل من خلالها خاصية من الخواص التي يلتقى فيها مع زعماء الإصلاح الدينيين الذين نشأوا في هذه الفترة التاريخية ، وتتمثل هذه الخاصية في حب أدب اللغة العربية والإبداع فيه والعمل على تطويره ومحاولة التأثير في الوجدان والعقول من خلاله ، ولقد تتنوع الوسيلة الأدبية من زعيم إصلاحى إلى آخر ، فزعيم هؤلاء الإصلاحيين السيد جمال الدين الأفغاني مع انتمائه إلى لسان غير عربى في الأصل يحرص على العربية وأدبها حرصا شديدا وكان أشد ما يوجهه إلى الترك من نقد يتمثل في عدم قبولهم للعربية ومحاربتهم إياها وجريهم وراء تترك العرب

"واستبدال اللسان التركي باللسان العربى لسان الدين الطاهر والأدب الباهر ، وديوان الفضائل والمفاخر" على حد تعبير جمال الدين نفسه ، وكان يرى أن لكل دين لسانا ، ولسان دين الإسلام هو اللسان العربى ، ولكل لسان أداب ومن هذه الآداب تحصل ملكه الأخلاق وعلى حفظها تتكون العصبية (١) .

أما الإمام محمد عبده فكان جهده فى إصلاح اللغة ونصرة البلاغة وإحياء التراث وتجديد الأدب جهدا ، جعله يقف فى مصاف رواد الحركة الأدبية فى العالم العربى فضلا عن موقعه الذى لا ينازع فيه فى ريادة الحركة الفكرية الإسلامية الحديثة ، كان كما يقول العقاد : "يوقن أن اللغة مادة البلاغة وجمال التعبير ، وكان من شواغله الكثيرة إحياء اللغة مادة وعلماء ودراسة وكتابة ، فكان يعين جماعة إحياء الكتب العربية بعلمه ووقته وماله ونفوذه ، وكان ينشر نماذج البلاغة السلفية ويشرحها بقلمه أو ينوه بها فى دروسه وتفسيراته من قبيل نهج البلاغة و "مقامات البديع" و "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" وقد نظم الشعر فى الحوادث التاريخية وفى بعض المناسبات الخاصة ، وعده من النظم الذى يراد للتدوين أو التذكير ولا يرتضيه شعرا على مذهبه فى فن الشعر بين ألوان الفن الجميل (٢) .

الاشتغال بالأدب وعلومه والكتابة فيه إذن كان خاصة مشتركة بين زعماء الإصلاح الدينى لهذه الفترة ، سواء مارسه بعضهم من خلال التأليف وتحقيق الكتب التراثية ، أو من خلال المقالة الصحفية ، أو من خلال الخطابة أو نظم الشعر ، وقد ضرب السالمى بسهم وافر فى كثير من هذه الميادين المتصلة بالأدب ، فلقد كان مشهودا له بالخطابة وكما يقول صاحب نهضة الأعيان : "كان خطيبا منطقيا يرتجل

١- انظر جمال الدين الأفغانى : محمود أبورية - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة ، سنة ١٩٦٦ ، ص ٢٠٦ .

٢- الأستاذ الإمام محمد عبده ، عبرى الإصلاح والتعليم ، عباس محمود العقاد ، ص ٢٦٧ وما بعدها - سلسلة أعلام العرب - القاهرة .

الخطب الطوال في الجامع والمحافل حسب ما يقتضيه المقام من السعى في إصلاح الأمة وجمع الشمل ، يرغب ويرهب بأبلغ بيان وأفصح لسان (١) .

وكان بالإضافة إلى ذلك صاحب مؤلفات في علوم تتصل بالأدب كتأليفه في علم العروض كتاب "المنهل الصافي في علم العروض والقوافي" وقد جاء في شكل أرجوزة تزيد على ثلاثمائة بيت ، وله رسالة في النحو بعنوان "بلوغ الأمل" .

أما صناعة النظم والشعر عنده ، فقد وجه الجانب الأكبر منها نحو تدوين المعارف نظما ، اتباعا لسنة قديمة شائعة في التراث العربي ، وهي أكثر شيوعا في ذلك التراث بعمان ، وقد بلغت بعض أراجيزه في هذه الناحية نحو أربعة عشر ألف بيت مثل أرجوزة "جوهر النظام" في الأديان والأحكام والأخلاق والحكم .

وإلى جانب النظم كانت له مجموعة من القصائد ذات النفس الشعرى وقد أشرنا إلى نموذج منها ، وأشار صاحب نهضة الأعيان إلى نماذج أخرى وقد ترك السالمى ديوان شعر محظوظا ، وما زال في مكتبته بمدينة « بديّة » حتى اليوم .

على أن السالمى أسدى خدمة جليلة أخرى للأدب العربي في عمان ، تمثلت في تدوين كثير من أخبار الشعراء والأدباء ونماذج من نتاجهم ، ما كان لبعضها أن يصل إلينا لولا إشارة السالمى لها وتدوينه إياها ، وربما يحسن قبل أن نشير بشئ من التفصيل إلى مجهوداته في هذه الناحية ، أن ننبه على الروح العلمية المنهجية التي كان يتمتع بها السالمى مؤلفا ، وعلى قدر الاستقصاء الذي كان يبذله ، على الرغم من قصور بعض أدواته من خلال كف البصر ، لكي يطمئن إلى الحقيقة التي يود أن يذيعها ، وعلى قدر الأمانة العلمية التي كان يحملها إزاء نفسه وقارئه والتي كانت تدفعه إلى الاعتراف بالتقصير إن وجد بل وإلى الإبقاء عليه رمزا لتطور معرفة الإنسان ، كما أشار في مقدمة شرح بلوغ الأمل وكان قد كتبه في فترة الشباب ، ثم عاد إليه ليجد فجوات فيقول : "فتداركته بزيادة أبيات كان منها النظم خاليا ، وكسوت بشرح

١- نهضة الأعيان ص ١٢٠ .

هذا المزيد حللا ، كان ذلك الشرح منها عاريا ، ثم أبقيت الأبيات الأولى على ما فيها من خلل ، ليكون ذلك على عجزى دليلا ، وليعلم المبتدئ أن العلم إنما ينمو قليلا قليلا ، وليبين الفرق بين درجة المبتدئ ودرجة المنتهى .

وهو يشير في موضع آخر إلى منهج علمي دقيق يتبعه في تحقيق المخطوطات من خلال تجميع النسخ المختلفة والمقابلة بينها حين يقول في مقدمة شرحه للجامع الصحيح مسند الإمام الربيع بن حبيب الفراهيدي "وقد وقع فيه من التحريف من النساخ من غير قصد ، فجمعت من نسخه ما أمكن ، واخترت من مجموعها ما هو أليق وأحسن - فخرجت من الجميع نسخه أرى أنها أصح من غيرها ، ولا أدعى سلامتها على الإطلاق غير أنى لم أجد فوقها من مطابق" .

إن هذا الكلام وإن كان قد ورد في معرض آخر غير الحديث عن الأدب دراسة أو إبداعا فإنه يلقي لنا بعض الضوء على المنهج الذى جمع السالمى من خلاله بعض الأجزاء المتناثرة من تاريخ الأدب العربى فى عمان وهى مجهودات تمثلت على نحو خاص فى كتابه تحفه الأعيان وهو كتاب يسد ثغرة رئيسية فى الكتابة عن الشعراء والأدباء الذين ينسبون إلى عمان وهم لم يحظوا بقدر كبير من العناية فى كتب تاريخ الأدب العربى العام لأسباب جغرافية وسياسية وفكرية تعرضنا لها بالتفصيل فى دراسات أخرى^(١) كما لم يحظوا بكتابة مستقلة عنهم من قبل مؤرخين للأدب فى عمان ، حيث كادت تنعدم المؤلفات فى هذا المجال على حين كثرت وتعددت فى مجالات أخرى كدراسات الفقه وعلم الكلام ، ولكن كتب المؤرخين العمانيين ، قبل السالمى بقليل ، كانت قد بدأت فى تناول بعض أخبار الشعراء والأدباء خلال تعرضها لسرد التاريخ العام فى عمان ، حدث شئ من هذا فى القرن الثانى عشر الهجرى فى كتاب "كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة" ، لسرحان بن سعيد الأزكوى ، وفى كتاب آخر فى نفس القرن وهو كتاب "قصص وأخبار جرت فى عمان" لمحمد بن عامر

١- راجع كتابنا : المدخل لدراسة الأدب فى عمان ، دار المعارف ، القاهرة ومكتبة الأسرة - مسقط

المعولى - وحدث توسع كبير فى هذا المجال مع ابن رزىق فى القرن الثالث عشر عندما جاء كتابه "الفتح المبين فى سيرة السادة البوسعيدين" عندما جاء هذا المؤلف التاريخى يحمل مقدمة طويلة عن تاريخ الأزد تعرض خلالها لكثير من الشعراء الذين يتنمون أو تنتمى أصولهم إلى هذه القبيلة حتى وإن تفرقت بهم البلاد .

وفى هذا الطريق سار نور الدين السالمى وتوسع ، وكان قريب العهد من ابن رزىق ، الذى كتب مؤلفه هذا عام ١٢٧٤هـ أى قبل ميلاد السالمى بنحو أربع عشرة سنة ، ولقد نقل السالمى بعض أخباره وتحدث إلى من رآه ، كما نقل كذلك عن العتبى ، وعن مصادر تاريخية أخرى ، ومن خلال ذلك أعاد تسجيل ما كان شائعا فى هذه المؤلفات من أحداث أدبية ونصوص شعرية تنسب إلى التراث العمانى كقصة مالك بن فهم وما قيل حولها من شعر له أو لولاده أو معاصريه ، وقصة إسلام مازن بن غضوبة وما يرتبط بها من نصوص شائعة ، كما يورد وكذلك نصوصا لثابت قطنة من شعراء الصدر الأول ، وينقل عن العوتبى قصيدتين طويلتين لابن دريد من بين القصائد القليلة التى سلمت من الضياع من شعره الكثير ، ويكاد أن يكون تأريخ السالمى لبعض الأحداث الهامة فى التاريخ العمانى ، تاريخا أدبيا إلى جانب كونه تاريخا عاما كحديثه عن موقعة القاع وما قيل فيها من شعر ، وحديثه عن هجوم محمد بن نور على عمان ، وتهديده لأهلها شعرا على لسانه أو لسان كاتبه ، ورد ابن دريد عليه .

على أن السالمى كمؤرخ للأدب لا يكتفى بنقل النصوص التى دونتها الكتب السابقة عليه ، وإنما يمتد به التدوين إلى رصد ما تناقله الناس شفاهة أو تداولوه من مخطوطات محدودة الذبوع ومن هذه الناحية يكاد ينفرد كتابه "تحفة الأعيان" بتقديم نصوص شعرية وأحداث أدبية وأسماء لشعراء ودواوين، كان يمكن أن يطمرها النسيان جميعا لولا أن انتشلتها التحفة من أودية الضياع التى ابتلعت من قبل كثيرا من المؤلفات القيمة ، وبعض الدواوين التى يشير إليها السالمى فردية كديوان أبى إسحاق الحضرمى الذى كان يعاصر الإمام الخليل بن شاذان فى أوائل القرن

الخامس الهجرى وبعضها دواوين جماعية مثل الديوان الذى يذكر أنه اطلع عليه وقد تجمعت فيه مدائح الشعراء التى كتبت في الإمام بلعرب بن سلطان .

ويهتم السالمى بشعراء مفردين يعتز بشعرهم كالنبهاني الذى أغفله المؤرخون السابقون عليه شاعرا وإن كانوا قد ذكروه ملكا ، لكنهم لم يشاعوا الإشادة به لعدم اتفاقهم مع مسلكه فى الحكم ، غير أن السالمى يفرق بين الأمرين ، فيرى أن قصائده تناطح المعلقات السبع بلاغة ويورد نماذج منها ويعتز بها ، ويشير بجانبه إلى الستالى شاعر النباهنة ، ويشير إلى أهمية ديوانه فى التعريف بدولة النباهنة وحكامهم ، وأنه يكاد أن يكون المرجع الوحيد فى هذا الصدد .

وكما اهتم السالمى بشعراء النباهنة ، وقف كذلك أمام شعراء اليعاربة وعلى نحو خاص أمام "الحبسى" شاعرهم الضريع ، وأورد نماذج مطولة من بعض قصائده ، وأعجب على نحو خاص بقصيدته "الخيلىة" التى تصور بعض المواقع المشرفة والتى انتصر فيها اليعاربة على البرتغاليين ، ويمتد اهتمامه إلى ما يقال من شعر فى شرق أفريقيا فى الفرع بهذه الانتصارات والإشادة بها ويكاد يمتد اهتمامه إلى أشعار العامة التى تشيع عادة ، مجهولة المؤلف متوسطة المستوى ، تقترب من لغة الحياة اليومية ، أكثر من اقترابها من لغة الصناعة الشعرية ومنها قصائد يكتبها أهل منطقة الباطنة فى الترحيب بالإمام محمد بن غسان وديوان كامل مجهول المؤلف أو متعدد المؤلفين فى مدح بلعرب بن سلطان وقصيدة مجهولة المؤلف لحادثة غريبة وقعت فى نزوى فى القرن الثانى عشر الهجرى فى عهد الإمام سيف بن سلطان اليعربى .

وعلى هذا النحو يكمل السالمى جانباً هاماً من جهوده فى خدمة الأدب فى عمان ، مؤرخاً للأدب بعد أن ساهم من خلال كونه شاعراً وخطيباً وكاتباً ومؤلفاً فى نشر دعوته الإصلاحية فى أرجاء الأمة ، وسلك بذلك كله طريق كبار المصلحين الدينيين فى العالم الإسلامى فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، واستحق أن يكون واحداً من أوسطهم ، وأن يسجل لنفسه وبلده ولفكره وأدبه مكاناً مرموقاً فى التراث العربى والإسلامى سيذكره الناس ما ذكر المفكرون الجادون والزعماء المخلصون والعلماء العاملون والأدباء النابهون . رحم الله السالمى وأقادنا جميعاً من علمه وعلم رفاقه .

تابعاً : مقالات قصيرة عن الشعر

الدائرة المحكمة ... وجائزة الدولة للشعر

جريدة الأهرام : ١٩٨٧/١١/١٩

فاز الشاعر فاروق شوشة بجائزة الدولة التشجيعية فى الشعر هذا العام ، عن ديوانه "الدائرة المحكمة : الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٨٣ .

ومع إن هذه الجائزة قد وصلت إلى فاروق شوشة متأخرة بعض الوقت إلا أنها تسجل تتويجا رسميا للتكريم الذى يلقاه هذا الشاعر من محبى الشعر ومتذوقيه منذ أكثر من ربع قرن ، نجح خلاله فاروق شوشة فى إن يقدم نموذجا منفرداً "للشاعر" ودوره فى الحياة الأدبية المعاصرة ، فلقد استطاع فاروق شوشة أن يصل "الجمهور" وأن يجسد أمام عينيه نموذج "الشاعر" وأن يكون مدخله إلى حب ذلك الفن الرقيق الجميل .

ولا شك أن موقعه فى أجهزة الإعلام ساعد قليلا فى هذا الاتجاه ولكن الذى لا شك فيه كذلك أن مواهبه المتعددة هى التى أحلت هذه المكانة لدى الجمهور ، بل أن بعض هذه المواهب ظلمته من بعض الزوايا ، ويمكن أن نشير هنا إلى موهبة الإلقاء أو الصوت الجميل ، ومن هذه الناحية فإن صوت فاروق شوشة يحقق عنصراً رئيسياً من عناصر القصيدة العربية وهو عنصر "السماع" وإمتاع الأذن وهو الذى ولدت القصيدة العربية فى رحابه وعرف الشعر بأنه "إنشاء وإنشاد" ولقد ظل فاروق شوشة يمثل صوته نموذج القصيدة "المسموعة" التى تصل إلى الجمهور العام ، فى مقابل "القصيدة المقروءة" التى يكاد يقتصر التمتع بها على الجمهور الخاص ، ولقد أعطى فاروق شوشة الشاعر من خلال موقعه الإعلامى ، صوته لقصائد الشعراء الآخرين قدماء ، معاصرين ، أكثر مما أعطاه لقصائده هو . ومن ثم حجب - عن رضا - جزءا من شاعريته فى سبيل الإرضاء "الشعر" وجمهوره العام .

لقد منحت الجائزة لفاروق شوشة عن ديوانه "الدائرة المحكمة" مع أن إنتاجه الشعرى غزير يمتد من ديوانه "إلى مسافرة" الذى صدر فى عام ١٩٦٦ إلى ديوانه

لغة من دم العاشقين الذى صدر في العام الماضى . مروراً بالجزء الأول من الأعمال الكاملة الذى صدر في مجلد ضخم منذ نحو عامين ، لكن هذا الديوان الذى اختارته لجنة الجائزة يمثل شريحة متوسطة من نتاج الشاعر يمكن أن تحمل كثيراً من خصائص شعره كما تحمل الخلية الصغيرة كثيراً من خصائص الجسد .

لا تتجاوز صفحات الديوان في طبيعته الأولى ثمانين صفحة من القطع الصغيرة تضم اثنتى عشرة قصيدة ، ولكنها تحمل كثيراً من قضايا الشاعر التى تبناها وطورها فى الشكل والبناء والمضمون طوال ربع قرن ، من حيث الشكل توجد قصائد تنتمى إلى شعر الشطر وأخرى تنتمى إلى شعر السطر، فقصيدته "سكن العبير" و "عابرة" تنتميان إلى الشطرة التقليدية ، الأولى من الكامل ، والثانية من السريع وبقية قصائد الديوان تنتمى إلى شعر السطر الذى يلتزم في كل قصيدة تفعيلية واحدة ، فيما عدا قصيدة "الرحلة اكتملت" التى زاوج فيها الشاعر تفعيلتى المتقارب والمتدارك وهذا التنوع الثلاثى في الشكل يمثل مجمل ما دارت فيه قضية الشكل في الشعر طوال هذه الحقبة على أننا إذا تجاوزنا فى الشكل قضية "السطر" أو "الشطر" إلى موقف الشاعر العام ، تأكد انتماؤه إلى كلا التيارين أو إلى الشعر الجيد أياً كان شكله .

إن ديوان الدائرة المحكمة يؤكد كثيراً من القضايا المتصلة بتطور القصيدة الحديثة وهو يؤكد بطرق غير مباشرة أحياناً من خلال لغته ، وأحياناً من خلال مضامينه وفى كثير من الأحيان من خلال امتزاجهما معا ، فالشعر "تحرك" يهدف إلى التغير .

وقصائد الانتماء العام فى ديوان "الدائرة المحكمة" وفي مقدمتها الوطنيات تحتل مكاناً بارزاً وتعبر عن هموم الوطن فى أقنعة مختلفة وقد تمتزج فيها صورة الأسى وملحمة الغزل ونبرة الحزن ، وتذوب فيها الذات الخاصة فى الذات العامة أو يتلاشى الواحد فيها فى الكل ، وكل ذلك من خلال أدوات الفن الجيدة التى يزدحم بها هذا الديوان .

حدود السيوف قاطعة وأسلافنا غلبوا البحار

جريدة الحياة : ٢٤ / ١٠ / ١٩٩١

صدر عن وزارة التراث القومي والثقافة في سلطنة عمان عمل من أربعة أجزاء ومجلدين (٨٠٠ صفحة من القطع المتوسط) ويحمل عنوان "الفقه في إطار الأدب" وقد كتب على غلافه "تأليف الشيخ الفقيه الشاعر الأديب أبي سرور حميد بن عبد الله بن حميد بن سرور بن سليم بن علي الجامعي العماني السمائي".

وأبو سرور شاعر معروف في عمان وهو من أعلام الجيل القديم الذي يحمل لواءه الشيخ عبد الله بن علي الخليلي تلقى تعليمه على الطريقة القديمة أيضا وهي طريقة الجامع التي كانت السبيل الوحيد للتعلم قبل إنشاء المدارس في سلطنة عمان في السبعينات من هذا القرن ، ومن خلال طريقة الجامع تلقى أبو سرور العلم على نحاة عصره وفقهائه من أمثال الشيخ حمد بن عبيد السليمي والشيخ حمدان بن خميس اليوسفي ، ثم مارس بدوره التدريس في مساجد مدن عمان المختلفة كالمضيبي وسمائل ، ثم تولى القضاء في مدن أخرى مثل مصيرة والكامل والوافي وإبرا وصور وصحار ومازال يمارس القضاء حتى الآن .

خلال هذه الرحلة الطويلة حرص الشيخ أبو سرور على علاقته بالنظم والشعر في صورتيهما التقليديتين ليوظفهما في الحفاظ على ما عرف عنه في مجتمعه من أنه شاعر وله قصائد في الوطنية بعضها يتسرب إلى دفاتر التلاميذ في المدارس ، وبعضها الآخر تعرفه المحافل والندوات شعراً يمتلئ بالفخر على الطريقة القديمة ، وينذر الأعداء بالويل والثبور وعظائم الأمور ، ويذكرهم بأن اسنة الرماح نافذة ، وحدود السيوف قاطعة ، وبأن أسلافنا عبروا القفار ، وغلبوا البحار وحيروا الليل والنهار ، وهو في هذا النوع من القصائد طويل النفس ، يستمد من مخزون الصور في الشعر العربي في عمره الطويل ولا يتوقف أمام التنسيق بينها ولا إضفاء طابع خاص عليها ، معتمداً على حميا الموقف وتأهب الشاعر ومن الشائع أن تجد عنده مثل هذه الأبيات في الافتخار ببلاده وأجداده :

إذا رفعت رأسى المفاخر شامخاً تطأطأ رأس الدهر من حولها قدراً
وإن سالت لم تلف في الأرض خائفاً وإن وهبت لم تلف بين الورى فقرا
وإن غضبت تزلزل الأرض هيبه تكاد بأن تلقى بمن فوقها طرا
هذه القصيدة لم تكتب في عصر عمر بن كلثوم ولا بعده بقرن أو قرنين ، وإنما
هي إحدى القصائد التي فازت في مسابقة أدبية في عام ١٩٨٨ .

إلى جانب هذه القصائد ، يشيع في شعر أبى سرور ، لون آخر من الشعر يدور
حول "الحب" وعذوبته وهمومه ، ويكثر فيه الحديث عن الوصال والهجران والواشى
والرقيب والكأس والسهر وهو معجم ليس بغريب على شعراء المدرسة الفقهية الذين
يميلون إلى قرص هذا اللون من الشعر ترويضاً للقول أو ترويحاً عن النفس أو جمعا
للأمرين معا والذي يغلب في دواوين شيوخ الشعراء العمانيين من أمثال أبى مسلم
وعبد الله الخليلي فضلا عن الشعراء الذين لم يعنوا بالجوانب الدينية ، كسليمان
النبهاني وعبد الله الطائي وغيرهما ، يجد هذه النغمة الغزلية واضحة وشائعة وصور
أبى سرور الغزلية لا تفترق كثيرا عن صوره الفخرية ، في اللون الصارخ والجنوح
إلى المبالغة والاعتراف من الموروث التراثي يقول في مقطوعة شائعة له :

"عتابك أحلى من الفستق وأندى ذكاء على مفرق
وأبرد للقلب من سلسل وأحرق للضلع من محرق
ولولا عتابك ما لذ لي رقيق المعانى ولا منطقي ..."

هذان الوجهان للشاعر ، يمثلان نمطاً شائعاً في مدرسة الشعر العمانى القديم ،
ويستهلمان نموذج "الشاعر الفارس" في التراث العربى ، الذى يذوب الاعداء خوفا من
سيفه ، ويذوب هو رقة أمام عيون الحسان ، وإذا كان التراث القديم مستلهما في
النموذج - مع التحفظ الكبير على درجة الاقتراب الفنى من تمثله ، التى تذكر
بمراحل التكرار أكثر مما تذكر بمراحل الابتكار وإذا كان هذا التراث كذلك موثرا
على طريقة تكوين الصورة وعلاقتها بالمحفوظ أكثر من علاقتها بالإحساس المعاش ،

فإن هذا التراث ترك أثره على طريقة ظلت سماعية في الأغلب ، في عصر لم تكن وسائل الطباعة والصحافة عرفت في المجتمع العماني بل أن شاعراً مثل أبي سرور ، كان له رواة يحفظون شعره ويرددونه في المجالس . التقيت واحداً منهم في مدينة صور العمانية يلقي ما يطلب إليه من قصائد الشاعر من دون الرجوع إلى الدفاتر ويبدو أن الشاعر نفسه لا يحفظ كثيراً من أشعاره فهو يرى في مجالس الأدب ، وقد تأبط كراسات سميكة تضم آخر ما كتب وتفتح عند الطلب لينهمر منها سيل غزير .

وأبو سرور في السنوات الأخيرة لا يلقي شعره بنفسه عادة ، إنما أصبح يعتمد على ابنه الطالب الجامعي الذي اشتد عوده وأصبح بدوره يستعد لمجالس الإلقاء بما هي أهل له فيتم نطق خنجره ويجلي صوته

وإذا كان أبو سرور أصدر من قبل ديوان شعر في عنوان "باقات الأدب" فإن معظم شعره يصل إلى الناس عن طريق السماع وأنشأه وكثير منه يناسبه السماع أكثر من القراءة .

وإذا كانت هذه السمة تغلب على شعر أبي سرور فإنها تتأكد تأكداً تاماً في "نظمه" والنظم في التراث العماني مكانة متميزة بالقياس إلى مكانة النظم في مجمل التراث العربي ، فمع أن المتون معروفة في علوم النحو والفقه ، خصوصاً في القرون الوسطى في التاريخ العربي ، فإن هذه المتون ، امتدت في التراث العماني إلى كل شيء ، فنظمت علوم الفلك وعلوم التاريخ ، وأسماء الشعراء وكبار الحوادث ولم يكد يفلت شيء من النظم واستمر هذا السلوك حتى النصف الثاني من القرن العشرين وغالباً ما كان يعتمد المؤلف إلى كتابة منظومة ثم يكتب شرحاً لها كما فعل الشيخ محمد بن راشد الذي وضع منذ سنوات قليلة منظومة اسمها "سموط الجمان في أسماء شعراء عمان ثم شرحها في كتاب أسماه "شقائق النعمان على سموط الجمان" .

ومع شيوع هذه المنظومات والأراجيز في العلوم المختلفة كثرت في العلوم الفقهية في التراث العماني كثرة فائقة حتى أن فقيهاً عمانياً مثل الشيخ خلفان بن جميل

السيابى (١٣٠٨ - ١٣٩١هـ) كتب إحدى منظوماته الفقهية فى ثمانية وعشرين ألف بيت ، ويسمىها "النيل" يجمع فيها مسائل الفقه المختلفة ، وليست هذه منظومته الوحيدة ، وهناك مئات الفقهاء فى كل العصور كتبوا تلك المنظومات ، ودونوا من خلالها العلم لكى يسهل تداولها عن طريق حفظ المنظوم الذى هو بالضرورة أسهل من حفظ المنثور .

ولا أعتقد أن هناك خلافا كبيرا حول عدم نسبة هذه المنظومات إلى فن الشعر ، وإن كانت تلتقى معه فى استعانتها بالأوزان ، ولا خلاف كذلك فى أن هذه المنظومات كانت لها أهمية فى عصر المشافهة وأنها تفقد أهميتها شيئا فشيئا مع شيوع الطباعة وأدوات التخزين والتذكير العقلى المختلفة التى تعفى القارئ المعاصر من أن يحفظ مائة بيت من منظومة ما ، لكى يلم فى النهاية بنواقض الوضوء فهو يستطيع أن يستوعبها لو أراد من خلال قراءة كتاب منشور أو الاستماع إلى برنامج إذاعى أو تلفزيونى.

فى هذا النمط الأخير من المنظومات الفقهية يأتى الكتاب الذى قدمته وزارة التراث القومى والثقافة فى سلطنة عمان للشاعر أبى سرور تحت عنوان "الفقه فى إطار الأدب" فهو نظم لأحكام المسائل الفقهية مرورا بأحكام الحيض والمسح على الخفين ونواقض الوضوء وأحكام التيمم وأحكام الصلاة والزكاة والصيام والحج والزواج والطلاق والمعاملات والمواريث والحدود .. وقيمة الكتاب من الناحية الفقهية يمكن أن تكون موضع اهتمام الفقهاء لمعرفة ما الذى أضافه الشيخ فى هذه المسائل إلى التراث الفقهى الذى يمتد قروناً طويلة وأما قيمته الأدبية فتكمن فى أنه يذكر بعصر المشافهة وبفترة كان يسكب فيها الرجال خلاصة معارفهم أو معارف الآخرين فى قوالب منظومة لكى يسهلوا المعرفة على الناس ، ولا يكون هنالك حجة لمقصر فى معرفة ما يجب عليه معرفته ، وهو عصر انتهى بما له وما عليه ، واتجه الشعر إلى وظائف أخرى .

أبو سنة وقضية الخطاب العصري في الشعر

جريدة الأهرام : ٢٧/٨/١٩٩٣

الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ، يمكن أن يصنف في طائفة الشعراء "أصحاب الخطاب العصري" بما يحمله هذا التعبير من إشعاعات لغوية أو هموم آنية ، أو هدف توصيلي فني ، فقد لا تلتقي حوله كل طوائف الشعراء ، بل وحتى كل طوائف البارزين منهم ، ذلك أن "الخطاب العصري" تمت مقاومته وعدم الاعتراف به فترة طويلة من الزمن نمسكا بالخطاب "النموذجي التاريخي" كما كان الشأن لدى كثيرين من شعراء عصر الأحياء ، ثم تم الوقوع في براثنه المباشرة في بعض الفترات التالية، حين تم الخلط بين روح الالتزام في الفن ، وروح الدعاية لفكرة سياسية أو اجتماعية طارئة ، ينتهي بانتهاء عمرها القصير غالبا في فترة التقلبات التي مر بها عالمنا العربي في العقود الأخيرة ، أثر العمل الفني في النفس ثم تعرضت فكرة "الخطاب العصري" في الشعر ولا تزال ، لموجة أخرى ، رأت أن كمال الجودة الفنية يتم من خلال إسقاط الطرف الآخر في عملية التوصيل ، وإدارة لون من المونولوج لا تمثل فيه اللغة إلا وسائل إشارية تتباعد أطرافها في كثير من الأحيان وقد يصعب علي كثير من المتلقين وحتى على الخاصة منهم ، لم أطراف المعادلات المطروحة أو جانب منها .

في هذا الإطار تأتي فكرة الخطاب العصري التي قد يحيط بها كثير من ألغام المباشرة والخطابية والدعائية والخلط بين الثوابت والمتغيرات ، وقليلون هم الذين يستطيعون أن يفلتوا من حقول الألغام هذه ليقدموا لنا خطابا عصريا شعريا راقيا على النحو الذي يتحقق إلى حد بعيد في كثير من قصائد أبو سنة .

إن هذا اللون من "الخطاب" القابل للتمثل الفني على درجات مختلفة ، يسمح للقصيدة بأن تزرع في النفس شرنقة تلتف حولها بعض الخيوط جانب منها ربما يرسله نفس الشاعر وجوانب أخرى تفيض بها مرآة المتلقى ، ومن المزج بينهما يمكن أن تتشكل الخلايا اللانهائية للإمتاع الفني وفي الديوان العاشر الذي صدر أخيرا

لأبى سنة بعنوان "رقصات نيلية" يبدو "النيل" واحدة من هذه للشرانق الشعرية ، ولكنه لم يعد النيل الذى كان يتغنى به شوقى فى محرابه منذ أقل من ثلاثة أرباع القرن غناء رومانسيا :

ومن السماء نزلت أم فجرت .. من عليا الجنان جدا ولا تترقرق

تسقى وتطعم لا اناؤك ضائق بالواردين ولا خوانك ينفق

وليس النيل "الراقص" كما يوهم عنوان الديوان إلا إذا فهمنا الرقص ، كما كان يقول الشاعر القديم "فالطير يرقص مذبوحا من الألم" ، إنه النيل الوطن ، الذى يهدده التصحر وتغيم الرؤى فى عينيه ولا يكاد يبوح إلا بالدمع :

"سأصرخ .. حتى تبوحى ، بسر سوى الدمع ، أرفع فوق الليالى صروحي وأبذر هذا النداء الذى يتراقص فى لهوات العصور ، لتنفجر الموجة الراحدة لأنك يا مصر فى الأرض عشق تسربل بالصلوات المليئة بالنور" وإذا كانت شحنة العاطفة قد فجرت فى ذروتها هنا هذا اللون من الخطاب المباشر الغنائى الفنى ، فإن البناء بالصورة فى أشكالها المختلفة واللجوء إلى المفارقة والمقابلة والتعامل الشعري الدقيق مع الزمان والمكان ، شكل الخيوط الأساسية التى تثبت فيها اللوحة الكبرى فى الديوان، فأزمة "المفكر" المعاصر الذى يحاول أن يجمع أوراق تاريخ النهر فى زوبعة رياح عصرية غير متلائمة ، تجسدها هذه اللقطات التى تتجاوز فيها الصور دون تعليق :

"قنديل مطفأ ، ذكرى امرأة غانية ، كأس فارغة وسحاب .. رجل فى زاوية معتمة وكتاب ، جلس يهين تاريخا للنهر الراكد ، يرسم بعض عصور غابرة بين الأعشاب".

وحين يجوس شبح الاغتراب والشتات على ضفاف النهر ويبعثر أبناءه فى الصحارى المترامية التى يرسم الديوان ببطء وثقل ايقاع الزمان والمكان بها ، حيث يواجه الشعر مخالب الاغتراب فإنه يستنجد بقوى المكان والزمان الكامنة فى ضفاف النهر :

"جسدى يعاندنى ، بعثرت أيامى بلا معنى ، فلا إيزيس قادرة على بعثى ، ولا عيني بناظرة إلى يوم يفيض النيل فيه بهيبة العدل ، هذى البلاد تغوص فى الليل" .

والبلاد التي تغوص فى الليل تجعل ما تبقى فى ذاكرة الياسمين من محاولات لارتياذ الطريقة شبها مفزعا ، فالرحلة التي يخوضها الشاعر يحمل على كفه الحلم مجسدا فى بعض اليمامات ، تحتاج منه إلى معرفة بأسرار الطرق الضيقة والأغوار المحرقة وإلى ملاينة للأفاعى ، يتجسد خلالها الصوت الشعري بوسائله الفنية، فتكثر فيه حروف اللين وحروف الهمس ، وكأنه يمشى على أطراف أصابعه ويهمس حتى لا يوقظ الأفاعى النائمة :

"فاجأته الأفاعى بأسرارها ، فاجأته فلاينها ، ثم غنى لها ، كي تنام بعيدا عن العش ، عش اليمامات ، حيث القمر ساهر فى الغصون ، يغنى لأفراخها فى انتظار المطر" .

إن صورة الدائرة المضطربة واليمامات المفزعة على شاطئ النهر ، يكمل إغلاقها عبثية محاولة الرحيل إلى مكان آخر وحتى رموزها الشعرية التاريخية تفقد معناها عند ملامسة الرمال والإحساس بلزوجة هواء التنفس فوقها : صقر على كتف الجبال أضناه هذا الليل ، أتعبه الرحيل إلى المحال ، ليلى تعابث قيسها ، قيس يعابث فى الفلاة المستحيل ، بنس الرحيل ، عادت إلى قلبي مواجهه فهل يهفو إلى جميزة خضراء فى الوطن العليل" .

إن ديوان "رقصات نيلية" يثبت فيما يثبت أن الخطاب الشعري المعاصر يمكن له إذا ابتعد عن حقول "الألغام" أن يتجسد من خلاله جانب كبير من الفن والمتعة والتواصل .

الشعر ومذاق البحر المتوسط

جريدة الأهرام

تعودنا أن نستعير رمز السندباد عندما نتحدث عن الشاعر الرحال الذي تحمله أمواج البحر إلى آفاق المخاطرة والمجهول والمتعة والاكتشاف ، ولكن ديوان حسن فتح الباب الأخير : "كل غيم شجر ، كل جرح هلال" يمكن أن يجعلنا نتردد قليلا أمام إطلاق رمز السندباد على الشاعر الرحال الذي يتبدى فى كل آفاق الديوان ، ذلك أن رمز السندباد يحمل معه فى الواقع رائحة البصرة والخليج والهند والمحيط والعطور والبخور وإحياءات الغرابة والسحر ، على حين أن نمط الرحال لدى شاعرنا يحمل مذاق البحر المتوسط ، الأسكندرية وهران وبودابست وفينيسيا ، ولا ينسج المتعة الشعرية من تهويمات الغرابة وإنما من مرارة الواقع حيناً ، وسعادته البسيطة التى يفتش عنها فى جنة البؤساء" حيناً آخر .

وتظل الأسكندرية عروس الديوان ، كما هى عروس البحر المتوسط ، يتذكرها حاضرة وغائبة ، ويحن إليها عندما يكتب عن "وهران" :

" لماذا تذكرتك الآن ، كل البلاد سواء ، وهران سيدة الماء والجبل الأخضر المتوارى ، وراء جياذ الماء نجاوى عشيقين يسترقان الثوانى ، اسكندرية تجتاز دائرة الوهم ، مازال قلبى الذى أثقلته الغمائم صفراء والألق الأرجوانى" .

وعاشق الأسكندرية عندما يرتحل فإنه يعيد إلى الأذهان شخصية الرحالة السكندرى فى ألف ليلة وليلة ، "أبو صير وأبو قير ، أو علاء الدين أبو الشامات" وغيرهم ممن رأوا المدائن الأوربية على الشاطئ الآخر بمزيج من الدهشة والواقعية ، وهكذا يراها شاعرنا حين يقول :

"يقود خطانا الحنين إلينا ، إلى المهد ، برد المقاهى على "المتوسط" ، عرى المياه التى راودتنا ، ورائحة البحر خلف الملامى النشاوى بعطر بنات الشمال ، عيون المها والرصافة والجسر تمضى ، وتصخب ريح الشمال" .

وفى هذا الإطار فإن صورة العازف الشعبي المتجول على شاطئ الأسكندرية التى يقدمها الديوان، ليست إلا نسخة مشرقية ، وجهها الآخر هو "عازف الناي على الدانوب" الذى يرسمه الشاعر متوحدا مع نايه فى جنة العشق التى لا تعرف إلا الثنائيات المتشابكة الأيدي :

"وسرى الأحباب كل اثنين فى ظل خطاه ، حسبه من لغة الوجد رفيف الشفتين ،
قبلة الناي المغنى واعتناق الشاردين" .

وعلى شواطئ المتوسط تتخلق على ريشة الشاعر ما يمكن أن يسمى بجنة البؤساء ، فأولئك البسطاء يستطيعون أيضا أن ينسجوا من مشاهد صغيرة قد لا تستوقف العين مصدر رحيق يغذى أرواحهم وأجسادهم ، فالمغنى المتجول المجهول فى مدينة الأسكندرية ، يجد فى ليل الشاطئ : " رشفة من رحيق غرام قديم ، كان هذا العباب ضلوعا له ، كان سرا لمجراه ، فجرا لعينين ليليتين ، ويمسى المكان أسيرا لسيد درويش ، حتى تجيب التى تستريب ، فيشد الرحال إليها على غيمة من سرور" ، وبائعة الصحف الفقيرة فى بوادبست تشد من أزr طفلها الصغير الذى يعينها فى النداء على الصحف وتعهده بجانب من حصاد الجنة المتواضعة : "وأنت يا ملاكى الصغير ، لا تنصرف ، نصيبنا هنا معاً ، بقية الصحف ، شد النطاق فوق مئزرك ، فإن تبع مجلتين ، يكن لك الحليب مرتين وقبلته فى الجبين" .

إن هذه اللقطات الرشيقة التى تشيع فى الديوان تعالج على نحو يشف عن بعض الوسائل الفنية الراقية التى يتبعها الشاعر فى نسيج لوحته التى لا تستعصى على التواصل ، فى الوقت الذى تنجح فيه فى معظم الأحيان فى الإفلات من برودة المباشرة ، بل إن الشاعر ليأخذنا معه أحيانا إلى مرسومه ليظهر لنا بطريقة غير مباشرة جانبا من أسرار مزج الكلمات والصور ، الواقع والمتخيل ، الصحو والحلم ، قبل أن تتبدى لنا هذه الأشياء كلها نسيجا متألفا من خلال "كيمياء التعبير والتصوير" ففى قصيدة "أمسية الشحات البهيج" تطالعنا هذه اللوحة التى تقودنا إلى مرسوم الشاعر : "هنا مقطع يتقاطر بعد البداية كـ مقطع للختام ، هنا قبضة من حصى ،

حفنة من قواقع ، عشب مياه ، لعلى أجمع هذا الشتات البهيج ، فترتسم الصورة الغائمة ، أشكل من مفردات الشتات الجميل ، إطاراً لصورتك الغائبة وأرسم عينيك تبتسمان ، عناقيد شعرك أغفت على كتفى ، يدك تلفان وجهى ، تضئان روحي ، وبين ذراعى تنمو براعم غصنك أرسم رقصتك الحانية" .

وإذ ندخل هذا المرسوم نجد وسائل فنية دقيقة يمتزج فيها التراث بالحاضر ، وتتحرك فيها شخوص بعض الشعراء وأنماطهم التعبيرية فى ملابس معاصرة ، وتلتقى جوانب من نكهة الشرق والغرب حول شواطئ المتوسط ، مجسدة الحنين الدائم والعطش المستمر .

ولكننا قد نعجب أحيانا ونحن نجد فى المرسوم بعض لآلى تعبيرية مثل "الندى والردى" وقد تقلدت بها إحدى القصائد واتخذتها عنوانا لها ، ومع ذلك فلم يشأ الشاعر أن يسمو بها ويجعلها عنوانا للديوان كله ، بدلا من هذا العنوان الطويل "كل غيم شجر ، كل جرح هلال ، معزوفات للقادمين بعدنا" وهو لا شك عنوان يظلم ديوانا متفردا يحمل مذاق البحر المتوسط وكثيرا من جوانب إشعاعاته .

ملاحظات حول قصيدة المناسبات المعاصرة

جريدة الأهرام : ١٩٩٥/١١/٢١

تشيع في حياتنا النقدية بعض المقولات التى تتصل بطبيعة الفن ووظيفته والتى تمر من جيل إلى جيل دون أن تتعرض للقدر الضرورى من الوقوف أمامها معارضة ومراجعة وتمحيصا ، ومن هذه المقولات ما يربط التجديد فى الشعر بالابتعاد عما يسمى بشعر المناسبات ، واعتبار صياغة هذا اللون من الشعر امتدادا لتقاليد قديمة كانت تضع الشاعر فى رحلة ردود الأفعال لا مرحلة المبادرة والفعل ، وكانت تربطه بالمناسبات الاجتماعية وأعراف الحياة الجارية أكثر مما تربطه بالمنابع الحقيقية للشعر التى تنحو بطبيعتها نحو فردية محددة وذاتية خاصة تضيف الى الوجدان الجماعى دون أن تتحول إلى صدى مباشر لسطحه المتغير بالإضافة إلى كونها استنزافا لطاقات الشاعر وإغراء لبعض الشعراء بالهبوط نحو ساحات التملق والنفاق والاستجداء .

ولعل العقاد كان من أوائل الذين رسخوا هذا المبدأ على المستوى النظرى دون أن يستطيع هو نفسه تطبيقه الحرفى على المستوى العملى فقد كانت دعوته إلى ذاتية الشاعر والتي كانت موجهة فى جانب كبير منها إلى إمارة شوقى ومدرسته تعتمد على الهجوم على شعر المناسبات ، وعلى الشعراء الذين يشكلون جزءا من جانب كبير من الوجاهة وخاصة فى مقابل الإسراف الكمى والكيفى والذى كان يقع فيه بعض شعراء ذلك العصر ومازال يقع فيه أخلافهم فى عصرنا .

غير أن الجوانب التطبيقية لعلاقة الفن بالمناسبات تثبت أن الدعوة ليست فى إطلاقها قاطعة بانعدام الصلة بين المناسبة والفن الجيد بل أنه قد يصح القول بأنه لا يوجد فن جيد دون مناسبة ما ، تحرك بواعثه الأولى وتكمن الجودة أو عدمها فى مدى الموازنة بين المناسبة الباعثة والفن المنتج ، ولقد شيد برج إيفل على سبيل المثال بمناسبة إقامة المعرض الصناعى الدولى فى باريس ١٨٨٩ ، ولم يمنع ذلك من أن

يصبح العمل معجزة فنية تمتد متجاوزة المناسبة الطارئة إلى الخلود ، وكثير من الأعمال فى مجال الشعر الغنائى انطلقت شرارتها الأولى من موقف ما ومناسبة معلومة لكن الشاعر عرف كيف يحول المناسبة إلى محرك للطاقة الفنية ، وأن يترك البذرة تختمر فى نفسه ومعها تختلط ، وأن يقطع فى اللحظة المناسبة الحبل السرى الذى يقيد حركة الوليد الجديد فيتحول إلى كائن فنى ، ولا يكون مجرد نسخة باهتة "منظومة" من واقع نثرى ، وإنما يتحول إلى واقع "شعرى" ينعش الوجدان ويذكر ببذور الفكرة الأولى ، ويعلى من قيمة الشعر والشاعر معا .

ليس شعر المناسبات و "الإخوانيات" إذن مستبعدا فى جملة ، والعقاد الذى دعا نظريا إلى استبعاده امتلأت دواوينه الأخيرة به حتى أن ديوانا مثل ديوان بعد الأعاصير ١٩٥٠ احتلت فيه قصائد التآبين والتقدير نحو الثلث واضطر العقاد أن يقول فى المقدمة إن الشاعر العصري يعاب على مديحه إن كان يثنى على الممدوح بما ليس فيه ، لكنه إذا أحس الإعجاب برجل عظيم فصدق فى الإعراب عن الإحساس بعظمته فهو أحد المجددين .

ومجريات الحياة الأدبية المعاصرة تثبت أن السنة الشعراء عندما تجيد التعبير عن فيض الشعور الفردى أو الجماعى فى مناسبة ما فإننا نلتقاها جميعا ، محافظين ومجددين بفيض من الرضا والمتعة الفنية ، وعندما نضل الطريق إلى التقاط النغمة المناسبة فإننا نلتقاها جميعا محافظين ومجددين بفيض من الفتور أو النفور ، وهناك مناسبتان جرتا فى هذا العام ١٩٩٥ وعكست كل منهما وجهها مختلفا بالرضا أو الفتور لقضية شعر المناسبات .

كانت الأولى عندما التقى أدباء مصر برئيس الدولة فى أعقاب حادث أديس أبابا وكان الشعور القومى مجمعا على استنكار ما حدث وتحدث باسم الأدباء أحمد عبد المعطى حجازى ، وقد كانت كلمته نثرا لكنه صدرها بقصيدة شعرية لأحمد شوقى قيلت فى مناسبة نجاة سعد زغلول ، وفاروق شوشة الذى كتب قصيدة تقليدية عكست جودة الصنيع ، ورزانة الموقف بما يليق بمكانة الفن الراقى كما عكس حجازى جودة الاختيار ووضوح رؤية الأدباء .

أما المناسبة الثانية فكانت عندما التقت تخبة من شعراء ونقاد العالم العربى خارج مصر مؤخرا لتحتفل بصدور أول معجم للشعراء العرب المعاصرين صدر بتخطيط علمي محكم ومتابعة ومثابرة جادة وبمبادأة فردية تستحق كل الإشادة والتقدير ، وكان مناخ اللقاء معبأ بكل هذه المعاني ويتم التعبير عنها بالوسائل الراقية التى تعود عليها صفوة الأدباء والمفكرين سواء من خلال المشاركة العلمية أو التحية الواجبة لمن أحسن ، أو الرد النبيل بأن لا شكر على واجب غير أن قصيدة "مناسبة" أفلتت في اليوم الأول من هذا المناخ وانطلقت تكيل المديح وتبث لواعج الشوق التي شاب منها الشعر قبل الأوان وتعلن أنها جاءت لتقبل الأرض التي تطوها وأحس الذين سمعوا القصيدة بالنفور يستوى فى ذلك الممدحون وغير الممدوحين .

أن اللافت للنظر ، أن هذا اللون من المبالغة يرتبط دائما بالضعف الفنى والشعور المزيف المستعار لهذا اللون الذى مضى عليه الزمان .

قصيدة النثر ومشكلة الجنس الثالث

جريدة الأهرام : ١٠/٣/١٩٩٥

"قصيدة النثر" مصطلح شائع الاستخدام فى السنوات الأخيرة ، وخيمة يحتمى بها كثير من الرافضين لقيود التعبير الفنية التى عرفتها اللغة خلال الخمسة عشر قرنا الأخيرة ، وداخل هذه الخيمة جماعة تتفق على "الرفض" ولا تهتم كثيرا بالبديل الذى تحاور به الواقفين خارج الخيمة والذين لا يعنىها شأنهم غالبا . ولابد من الاعتراف بأن الفكر النقدي فى عصرنا ، لم يقف أمام هذه الحركة بالقدر الملائم ولم يطرح قضاياها للنقاش الهادئ المحايد ، لقد انقسم النقاد إلى فريقين ، فريق دعى إلى داخل الخيمة أو تسرب إليها ولم يخرج بعد ، فتبنى لغة الإشارات والرموز من جانب واحد وانبهر أو تظاهر بالانبهار بمناخ الطقوس الداخلية ، وأصبح من "المجذوبين" الذين تلفهم مظاهر الغموض ، والفريق الثانى تجاوز شكل التعبير فى قصيدة النثر فأسقطه دون أن يناقشه ، وصب اهتمامه على أهداف ونوايا سكان الخيمة ، التى لا يترددون هم أنفسهم أحيانا فى الإعلان عنها والمتمثلة فى الرفض بكل أشكاله الميتافيزيقى والخلقى والتعبيرى ، لما اتفق عليه المجتمع أو لما ساد فيه قرونا عديدة ، وأمام هذين الفريقين من النقاد ، ظلم القارئ المحايد ، الذى من حقه أن تناقش أمامه الأمور ، خارج الخيمة من ناحية ، وبعيدا عن تأثير الطقوس والبخور والمواضعات ، وأن تناقش أيضا فى حيدة غير متأثرة بفكرة الأهداف والنوايا من ناحية ثانية .

ولنبداً بقضية الشكل فى محاولة للتعرف عليه ، ومعرفة مدى ملاءمته للذوق الأدبى بصفة عامة والعربى بصفة خاصة ، ومدى قدرته على حمل رسالة من نوع ما . مخاطبة شريحة من شرائح الفكر أو الوجدان أو النفس أو الجسد أو حتى خلق مزيج جديد منها تتعامل معه ومن خلال رصد نصوص قصائد النثر ، نجد أنها يمكن أن

تعرف بالسلب ولا يمكن أن تعرف بالإيجاب فهي "رفض" لما عرف من خصائص فنية لكل من الشعر والنثر في درجات تطورهما المختلفة ، من حيث البناء الإيقاعي ، والتركيب اللغوي والتوجه الوظيفي ، وخارج هذا الرفض ، لا يوجد اتفاق من حيث "الشكل" على خصائصه بديلة فالتجريب مازال مستمرا ، والتفجير تتوالى أصداؤه . يوجد فقط اتفاق على المصطلح "قصيدة النثر" الذي يعنى أن هذا الجنس الجديد ، لا ينتمي إلى الجنس الأول "القصيدة" ولا إلى الجنس الثاني "النثر" وإنما ينتمي إلى الجنس الثالث "قصيدة النثر" .

وقضية "الجنس الثالث" مألوفة في عالم الإنسان والنبات والحيوان ، وفي فنون الأدب أيضا وقد فتحت الأبواب أمام كثير من صور "التطعيم" و "المزج" و "التخليق" و "التلفيق" ونتج عنها بعض صور التطور والتقدم والتجديد أحيانا ، وبعض صور التشوية والمسوخ والتدمير أحيانا أخرى ، فإلى أى حد يمكن أن تتسع الحياة في الأدب العربى للمساحة التى يطالب بها هذا "الجنس الثالث" قبل أن تتضح معالمه ؟ ولنشر أولا إلى أن الحوار حول المصطلح "Poeme En Prose" قصيدة النثر حوار عالمي وأن كثيرا من النقاد الأوربيين المعاصرين يرونه مصطلحا متناقضا ، لأن نصفه الأول "قصيدة" يعنى ، ما ليس بنثر على حين أن نصفه الثانى "النثر" يعنى ما ليس بشعر ، ومن هنا فإن مفهوم كل جزء يتعارض مع منطوق الجزء الشريك في بناء المصطلح .

فإذا انتقلنا إلى موقع هذا الجنس الثالث في الأدب العربى الذى لابد أن نلاحظ فيه خصائص المتلقى - وهو طرف رئيسى فى العملية الإبداعية ، أو هو "المستهلك" على حد تعبير النقاد الفرنسيين - فلا بد أن نلاحظ أن هذا المتلقى عرف "القصيدة" خلال خمسة عشر قرنا من خلال الأذن والإيقاع أولا ، ولم يألف معرفتها من خلال العين إلا منذ وقت قصير نسبيا ، ولنجرب أن نتصور وقع هذه النماذج من "القصيدة" عليه مثل :

"ومع جسدى الأيبس فى هدر يتأكله الحشد إلى حده القصوى عكسا يأس التسليم يسكره اندثار من عواهر الكتابة المصابة باللامبرر".

أو مثل :

"من أقدام تصرخ إلى باب على جمرة الكلام حيث الذاكرة تعبت بالكائنات أولد مريضا بالنجوم التي تدحرج المنازل بطائر غريب ينقر قبرى".

كيف يتصور المتلقى للوهلة الأولى ، من حيث الشكل فقط ، أنه أمام "قصيدة" تشترك من ناحية ، مع آلاف الوحدات التي تندرج تحت هذا المصطلح منذ أيام امرئ القيس ، وتختلف من ناحية ثانية من أجناس أخرى فى النثر مثل القصة والمقالة ، والأقصوصة والخاطرة .

إننا من ناحية الشكل المطلق ، دون أن نتطرق الآن إلى المضامين ، أمام شكل هلامى لا تفترق فيه القصيدة عن القصة ، ولا الشعر عن النثر ولا يحمل أى خاصية جامعة مانعة .

لماذا إذن التسمية بالقصيدة ، ونحن من حيث الشكل على الأقل خارج دائرتها ؟

ومن قال إن النثر أقل أهمية فى حياة البشر من الشعر ؟ ومن قال إن نصا نثريا شاعريا ، ليس أجمل آلاف المرات ، من نظم ركيك محكم الشكل أجوف المحتوى ؟ ومن قال إن الجاحظ والرافعي وطه حسين وجبران والزيات ، أقل أثرا من مئات النظامين والشعراء المغمورين ! ومن قال إن قطعة نثرية لا تحمل خصائص القصيدة تتحول إلى قصيدة بمجرد إطلاق التسمية عليها ؟

إن الأمر أعقد من هذا بكثير والنقاد المعاصرون يدركون أن العلاقة بين الشعر والنثر ليست فقط علاقة مخالفة ، ولكنها علاقة تضاد وهم يطلقون على النثر عبارة المضاد للشاعرية ، ومعنى ذلك أن الخلايا الداخلية للشعر تطرد النثرية عنه ، وأن الخلايا الداخلية للنثر تقلل من الشاعرية فيه ، لاعلى مستوى الإيقاع فحسب ، ولكن على مستوى المفردة والصورة والتركيب ، وتوزيع الكلمات على السطور ، فضلا عن

الهدف العام في مخاطبة شرائح من الفعل أو الوجدان تختلف نسبة المزاج فيها تبعا للجنس الأدبي المعالج ، كما تختلف نسبة هذا الجنس على المائدة التي تغذى وجدان الفرد. والأمة تبعا لعوامل كثيرة لا تستوى فيها كل الأمم ولا يجوز فيها التقليد ادعاء لنشدان التقدم ..

إن المرء ليخاف إذا نحن قسرنا الجنسين المعروفين الشعر والنثر على أن يتولد من بينهما هذا الجنس الثالث "قصيدة النثر" أن نجد أنفسنا أمام امرأة جميلة خلقت شعرها وشوهدت ملامحها لنشدان خصائص الرجولة فلم تصل إليها ، أو أمام رجل رقيق من صوته وتثنى في مشيته بحثا عن خصائص الأنوثة ، ولن يجد كلاهما نفسه إلا في دائرة الجنس الثالث .

عصيدة النثر : مصطلح أدبي مقترح !

جريدة الأهرام : ١٩٩٦/٨/٩

أثار المؤتمر السادس للنقد الأدبي ، الذى عقد فى منتصف شهر يوليو بجامعة اليرموك بمدينة إربد بالأردن ، مجموعة من القضايا المتصلة بحركة الإبداع والنقد الأدبي المعاصر ، وساعد على خصوبة المناقشات ، وجود حشد هائل ، تجاوز المائة ، من صفوة النقاد العرب ، والمهتمين بقضايا الأدب العربى فى جامعات العالم المختلفة ، وكان من الظواهر اللافتة بروز تيار اتجاه "معتدل" فى تحديث الحركة الأدبية إبداعا ونقدا ، وكان من ظواهر هذا الاعتدال الدعوة إلى التوازن بين طرفين لا يستقيم أى منهما مع المفهوم الصحيح للمعاصرة الواعية ، طرف التجمد عند ألوان المعالجة التراثية للنص الأدبي إبداعا وتحليلا دون التنبيه إلى فوارق الثوابت والمتغيرات ، وهيمنه تيار الحركة الزمنية المتجددة وطرف المتابعة دون قيود ، لما يصدر عن الآداب الأخرى والغربية منها دون التنبيه إلى مبدأ المناسبة والمواعة أو بشكل خاص توفر الحد الأدنى منها ، بين النص والظروف الثقافية والفكرية للمتلقي على المستوى الأفقى ، وبين النص والتاريخ الفنى للغة التى ينتمى إليها على المستوى الرأسى ، وقد تجلت أفكار هذا التيار المعتدل فى دعوة ذات جناحين .

أولهما تتصل بالطرائق الحديثة لتحليل النص الأدبي ، وهى طرائق يندرج الكثير منها تحت عنوان "قراءة النص" وهو مصطلح يتحول على أيدي بعض الدارسين إلى ثوب فضفاض ومع ذلك فإن الاتجاه إلى توظيف مناهج العلوم الحديثة وخاصة فى الرياضيات والإحصاء وقوانين البنية ، اتجاه من شأنه أن يقترب بالتحليل النقدي من "موضوعية" العلم ، ولكنه فى الوقت ذاته مهدد بأن يكون سببا لتجفيف رواء النص الأدبي من ناحية ، ولأن تتحول أدواته فتكون غاية فى ذاتها بدلا من أن تكون وسيلة لاستشكاف الجمال الفنى للنص من ناحية أخرى ، وهذه الملاحظة تعكس واقع كثير من الدراسات النقدية المعاصرة ، التى قد تمتلئ بالجداول والرسوم والخطوط البيانية

والأرقام ولا يكاد يخرج منها المتلقى بعد جهد عسير بضوء يكشف له بعض جوانب النص ، بل إن النص غالبا ما يكون أكثر وضوحا قبل إلقاء هذه الشبكة الحديدية حوله ، ولقد سرت هذه الظاهرة الآن إلى الرسائل الجامعية فأصبح الكثير من طلاب الماجستير والدكتوراه ، تزدحم على صفحات رسائلهم ورسائل المنهج دون أن يهتدوا إلى غاياته وقد يعجز أحدهم فى نهاية المطاف عن أن يقدم مجرد قراءة صحيحة لقصيدة للبحترى ، بعد أن يكون قد أعد رسالة عنه حشد لها عشرات الجداول ومئات الأرقام .

أما النجاح الثانى لدعوة المعتدلين من نقاد الوسط فهى تتصل بالإبداع الأدبى ومجالات التجديد فيه ، ومحاولات طرح بعض التساؤلات حول بعض ألوان "الجنوح" التى تكاد تقطع الخيوط بين المبدع والمتلقى ، وفى هذا الصدد فإن الدعوة إلى أن يكون الإبداع المعاصر عاكسا لنبض الإنسان المعاصر دعوة تلقى كل الاستجابة ، وينبغى أن تتضافر جهود المبدعين من أجل تجسيدها تجسيديا فنيا ، يسمح لإنتاج أمة عريقة فى النتاج الأدبى أن يتواصل أولا فى نفوس أبنائه وألا يتحول إلى نوع من الفوضى أو الهذيان تحت ستار التجديد ، ويسمح ثانيا لهذا الإنتاج أن يأخذ مكانا ولو متواضعا على خريطة الآداب العالمية ، والضرورة الآن تقتضى أن نطرح على أنفسنا مجموعة من التساؤلات التى يمكن أن تساعدنا على التفريق بين المبدعين والأدعياء حماية للمبدعين الحقيقيين أنفسهم قبل أن تكون فرضيا على الإبداع وقد دارت المناقشات كثيرا حول قضية "المصطلحات" المتداولة ، وجوانب عدم التحديد التى تحيط ببعض منها ، وما يمكن أن يؤدى إليه ذلك من فوضى تهدد الحياة الأدبية ذاتها على المدى المتوسط أو البعيد ، وفى هذا الإطار فقد أثرت من جديد مصطلح "قصيدة النثر" لاغضا من شأن الأعمال التى تندرج تحته ، فبعضها يقدم متعة حقيقة لقارئ النص ، ولكن محاولة لفض الاشتباك بين لونين من الإنتاج الأدبى يكادان يختلفان فى كل شئ إيقاعا وإرسالا واستقبالا ، ومع ذلك يتزاحمان على مصطلح واحد ، أو بمعنى أدق يقتحم ثانيهما على أولهما حصنه العتيق الذى احتفى به قرابة

عشرين قرنا ليزيحه عنه ويحل محله ، وهو مبدأ لا نرتضيه فى الحياة الاجتماعية والسياسية ، فكيف نتفاضى عنه فى الحياة الأدبية ؟ .

ولو ضاقت بنا اللغة لجاز لنا أن نستعمل المصطلح الواحد لشيئين متقاربين ، لكن فى اللغة سعة تساعدنا على استخدام كل مصطلح فى مجاله الدقيق فما الذى تعنيه كلمة "القصيد" فى اللغة ؟ وهل ينطبق ذلك على كتابات النثر الحديث الذى يتخذ لنفسه هذا المصطلح ؟ الواقع أن كلمة القصيدة ، لها مدلولها الدقيق الذى لا ينطبق حتى كل على الشعر العربى القديم فضلا عن أن يدخل فيه ما ليس بشعر، يقول صاحب لسان العرب سمي الشعر التام قصيدا لأن قائله جعله من باله ، فقصد له قصدا ولم يحتسه حسيا على ما خطر بباله وجرى على لسانه بل روى فيه خاطره ، واجتهد فى تجويده ولم يقتضبه اقتضابا ، ومن هنا فرقوا حتى بين بحور الشعر ، فجعلوا ما كتب على الرجز والهزج خارجا عن القصيدة ، وفرقوا أيضا بين المقطوعة أو القطع، وهي التي لا تبلغ خمسة عشر بيتا ، وبين القصيدة وهي مازاد على ذلك ، فالقصيدة إذن من حيث الإيقاع مصطلح يطلق على جانب من إنتاج الشعر القديم وليس على هذا الشعر كله ، وإن كان التوسع فى العصور التالية قد وسع قليلا من دائرة هذا التحديد .

لكن هناك جانبا لغويا آخر يتصل بطريقة البناء الفني والعلاقة بين المرسل والمتلقي والقصد على نحو ما إلى إبلاغ رسالة فنية بطريقة قد تختلف درجة شفافيتها كثافة ورقة ، ولكنها لا تنمحي وينبغي بأن نعترف بأن هذه الزاوية قد شهدت تغييرا جذريا فيما يسمى بقصيدة النثر التي أسقطت فضلا عن - الإيقاع - التوصيل والبنية الممتدة والقصد ، وأيا ما كانت درجة القيمة الفنية فى هذا التغيير فإنه يستدعى البحث عن مصطلح آخر يتلامم معه ، وليس اللجوء إلى عباءة المصطلح القديم للشعر الذى يرفضه هذا النثر ويثور عليه بل ويعتبر نفسه قاتلا له ، والقاتل لا ينبغي أن يرث المقتول شرعا ، وهناك فعل يقترب من فعل "قصد" ولكنه يختلف عنه قليلا فى بعض جوانب الدلالة دون أن ينفصل عنه تماما ، وذلك هو فعل "عصد" فإذا كانت "قصد" تعني الاتجاه المباشر فإن "عصد" تعنى الالتفاف والالتواء يقال "عصد الشئ يعصده

عصدا أى لواه" وتكاد اللغة تقابل بين هاتين الطريقتين فى الوصول يقول صاحب لسان العرب : "عصد" السهم التوى فى مروره ولم "يقصد الهدف" وهذا بالضبط هو الفارق فى منطق التوصيل الفنى بين الشعر القديم الذى يسمى "قصيدة" ، والنثر الجديد الذى ينبغى أن يسمى "عصيدة" بمعنى قطعة فنية متداخلة الخيوط متشابكة الأطراف تخلط مواد اللغة خلطا قويا كما يحدث فى "العصيدة" وهي الطعام المعروف، وينبغى ألا يصرفنا عن استخدام هذا المصطلح ، شيوعه فى عالم الطعام ، فكلمة "القصيدة" نفسها كانت فى الأصل تطلق على نوع من الطعام وهو "نخاع العظم المتماسك" أو مخ العظم كما كانوا يقولون ، وكانت العرب ترى فيه غذاء مكثفا شهيا ومفيدا ، فأطلقت على القصيدة لأنها متعة جمالية مكثفة ، فما الذى يمنعنا إذن من أن نطلق على النثر الفنى الجديد الذى يشيع بيننا الآن ، اسم "عصيدة النثر" لفك الاشتباك وإزالة اللبس ، ثم نحكم عليه فنيا بعد ذلك .

* * *

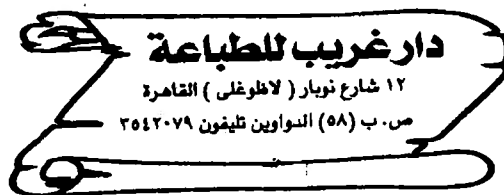
الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة : تذوق الشعر	٣
أولا : فى تذوق التراث الشعرى :	٧
١ - لامية العرب للشنفرى	٨
ملحق رقم (١)	٢٧
ملحق رقم (٢)	٣٣
٢ - الحرية فى الشعر العربى	٣٧
٣ - بردة كعب بن زهير	٤٧
٤ - رباعية الفناء فى مرثية أبى نؤيب الهذلى	٥٧
٥ - سينية البحترى	٧٩
٦ - «أم الأسير» لأبى فراس الحمدانى	٩٣
٧ - « وجوه الزمن المتشابهة » : قصيدة أبى العلاء	١٠١
ثانيا : فى تذوق الشعر المعاصر	١١١
١ - النمو والتقابل عند خليل مطران	١١٢
٢ - الشاعر واستثناس الموت فى شعر: أحمد عبد المعطى حجازى	١٣١
٣ - الرؤية عبر الجدران المتداخلة : فاروق شوشة	١٤٩
٤ - الفيتورى الشاعر الثائر العاشق الصوفى	١٦٣
٥ - مفارقات التناسخ والتناسخ فى الرمز الشعوى لعنترة	١٧٥
٦ - الإسلام والعروبة فى شعر محمد حسن فقى	١٩٣
٧ - قراءة فى بعض الجوانب الفنية لشعر أبى مسلم البهلانى	٢١٧

٢٣١	ثالثا : قضايا شعرية
٢٣٢	١ - شخصية الشعر وشخصية الشاعر
٢٦١	٢ - جهود السالى فى خدمة الأدب فى عمان
٢٧١	رابعا - مقالات حول الشعر
٢٧٢	١ - الدائرة المحكمة وجائزة الدولة
٢٧٤	٢ - حدود السيوف قاطعة
٢٧٨	٣ - أبوسنة وقضية الخطاب المعاصر
٢٨١	٤ - الشعر ومذاق البحر المتوسط
٢٨٤	٥ - قصيدة المناسبات
٢٨٧	٦ - قصيدة النثر
٢٩١	٧ - عصيدة النثر

رقم الإيداع ٩٧/١١٣٦٦

I. S. B. N 977-215-240-1



منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://twitter.com/SourAlAzbakya>

<https://www.facebook.com/books4all.net>